

مارسيل مارتن

# اللغة السينمائية



ترجمة

سعد مكاي

أقلام عربية  
للنشر والتوزيع

# اللغة السينمائية

مارتن، مارسيل

اللغة السينمائية، تأليف: مارسيل مارتن، ترجمة: سعد مكاوي،  
القاهرة: أقلام عربية للنشر والتوزيع 2017، 391 ص 21.5 × 14.5 سم

تدمك: 9789775217257

1 - السينما

أ - مكاوي، سعد (مترجم)

ب - العنوان

791.43

العنوان: اللغة السينمائية

المؤلف: مارسيل مارتن

الطبعة الأولى: يناير 2017

رقم الإيداع: 2017 / 5894

ردمك : 7 - 25 - 5217 - 977 - 978



أقلام عربية  
لنشر والتوزيع

العنوان: 1 كريم الدولة - أمام جروبي - طلعت حرب

موبايل: + 201229264063

تليفاكس: + 20225740228



info@daraqlam.com



Aalqm Arabia Bookstore

www.daraqlam.com

© جميع الحقوق محفوظة لدى دار أقلام عربية للنشر والتوزيع

# اللغة السينمائية

تأليف

مارسيل مارتن

ترجمة

سعد مكاوي



**أقلام عربية**  
للنشر والتوزيع



## مقدمة

لم يعد هناك اليوم معارضة جدية لكون السينما فناً، وقد أصبحت السينما مثل التصوير الفوتوغرافي والإذاعة من الوسائل الفنية الصناعية الجديدة التي وضعها العلم الحديث في خدمة الإنسان ولم يعد في الوسع اعتبار شبابها الغض قرينة ضد مستقبلها<sup>(1)</sup>.

ومع ذلك فما أكثر أولئك الذين - مع امتناعهم عن إنكار الأساس الجمالي للسينما - يصرون على تأكيد أنها صناعة أيضاً وكأنما هم يستردون بيد ما منحوه باليد الأخرى. ونحن نعرف النهاية المشهورة لبحث مارلو "تخطيط لسيكولوجية السينما" إذ يقول: "ومن ناحية أخرى فإن السينما صناعة".

---

(1) ومع ذلك فهل هناك حاجة إلى التذكير بأن السينما لم تخرج كاملة العدة من مخ الإخوة "لوميير" في سنة 1895! إن جورج سادول يبدأ كتابه "التاريخ العام" - وله الحق - بجزء مخصص لاختراع السينما يبدأ في سنة 1832. ولكن من الواضح دون أن ترجع القهقري إلى أسطورة الكهف، إن خيال فن الظل والفانوس السحري قد مهدا الطريق قبل ذلك بكثير للسينما (انظر فصل خيال الظل) في فيلم "عارض الظلال" وفي فيلم "المرسيليز" أما الاكتشاف الأساسي للإخوة "لوميير" فهو ضبط جهاز إدارة شريط الفيلم بطريقة منقطعة وهو الذي أمكن عن طريقه الوصول إلى آلة التصوير الحديثة (انظر فيلمي "مولد السينما" و"لويس لوميير"). ومن جهة أخرى، كما سنرى في الفصل المخصص للمسافة، يبدو تاريخ فن الرسم (وبصفة خاصة المذهب التأثيري) كما لو كان نداء تمهيدياً للسينما.

وعليه فإن لحظة تأمل تكفي لكي نرى أن هذا المعبر الذي يعبر عليه النقد هو مسألة زائفة، أحاول محوها بشكل قاطع. ومن اللازم في الحقيقة أن كلمة "صناعة" تشمل حقيقتين مختلفتين اختلافًا بينًا: فهي في المعنى الأول لها تدل على حشد وسائل فنية صناعية بغرض إنتاج نوع معين من المنتجات الاستهلاكية، على حين يمكن في المعنى الآخر أن تكون الصناعة تنظيمًا ماليًا يديره أشخاص ذوو أغراض انتفاعية، في نطاق نظام اقتصادي وسياسي معين. ومن الواضح إذن أنه إذا كان المظهر الصناعي للسينما يعرقل إلى حد ما بلوغها مرتبة الفن، فإن الحقيقة التي أبرزها تعريفنا الثاني هي التي ينبغي اعتبارها مسئولة عن ذلك. فالطابع "التجاري" لتشديد الكاتدرائيات لم يكن قط عقبة في سبيل بلوغها مرتبة الجمال وينبغي أن يكون الحال كذلك بالنسبة إلى السينما، رغم أنها هي الأخرى موضع تشغيل عدد كبير من العاملين ومنها الوسائل الصناعية الجسيمة.

وكل العقبات القائمة في طريق تطور السينما، وكل العوائق فيما يختص بقيمتها، مصدرها وجود صناعة الفيلم بين أيدي قوى مالية وأفراد يملكون رؤوس أموال. ونظامنا الاجتماعي يجعل هؤلاء الأفراد، من جهة، لا همَّ لهم في غالب الأحوال غير استثمار حصصهم، ولا يرون في الفيلم، نتيجة لذلك، غير بضاعة الغرض منها إرضاء أكبر عدد من الناس، وهي بناء على ذلك بضاعة من نوع رديء. وإنك لتجد الواحد منهم يصرح بقوله: "إن جمهوري يحب هذا" رافضًا أن يفكر في أن هذا الجمهور لو أتاحت له الفرصة لرؤية شيء أفضل لكان محتملًا أن

يتذوقه، كما أثبتت ذلك تجارب. ومن جهة أخرى، وهذا أكثر خطورة، ينتمي هؤلاء الأفراد أنفسهم إلى طبقة تخدم سياسة محددة. وهكذا يصبح الفيلم، كما هو واضح بصفة خاصة في الولايات المتحدة سلاحًا في أيديهم. ولقد استطاع كلوزو أن يتكلم منذ بضعة أشهر في صحيفة «الإكسبريس»<sup>(1)</sup> عن "سينما ممنوعة"، تشمل كل الأفلام التي تحاول أن تمس بعض المسائل الشائكة وتناقض بعض المبادئ التي تعتبر محرمة. وهكذا تضيق الحدود على حرية الفنان الخلاق في التعبير الذي يخضع لسياسة اقتصادية ليس مجبرًا على الخضوع لها.

ومن الواضح أن السينما الغربية اليوم هي بين أيدي اتحادات ذات مصالح خاصة، وتخنقها وتذلها وطالما بقي الإنتاج السينمائي خاضعًا لسلطة الاستثمار المالي ومطيعًا لذلك الازدراء المتأصل المتعمد للمتفرج، وطالما بقي أولئك الذين يصنعون الأفلام وأولئك الذين يحبونها محرومين من حق إبداء الرأي في الإنتاج وإدارته، فإن صحة الفن السابع ستظل مزعزعة كما تظل حياته الجمالية مهددة.

والآن، لنعرض المشكلة التي هي موضوع هذا الكتاب، مشكلة اللغة السينمائية.

إن من أكثر الأسئلة التي أثارت النقد منذ خمسين سنة هذا السؤال: هل في الإمكان عند الحديث عن الفيلم أن نتكلم عن "لغة" ما؟

---

(1) عدد 5 ديسمبر سنة 1953.



وقد أجاب عليه مؤلفون عديدون بالإيجاب، وبطرق متنوعة: فعند "جان كوكتو" "الفيلم هو كتابة بالصور" بينما يعتبر ألكسندر أرنو أن "السينما لغة صور لها مفرداتها وبديعها وبيانها وقواعد نحوها". ويرى جان إبشتين في اللغة السينمائية "اللغة العالمية" ويؤكد لويس ديوك أن "فيلمًا جيدًا هو نظرية هندسية جيدة". ومن جهة أخرى للغة الفيلم مؤلفات عديدة، بعناوين قاطعة الوضوح أو غير واضحة. ولكن أيسعنا حقًا اعتبار السينما لغة تمتاز بالمرونة والرمزية؟ شأنها في ذلك شأن أية لغة أخرى؟

يبدو أن "كوهين سيات" لا يعتقد ذلك، عندما يكتب: "بمجرد البحث عن أثر للقواعد اللغوية في ذلك الاضطراب المتلاطم للصور الفيلمية، يتضح لنا أنه ينبغي أن نعترف، أولاً: بأن فن الفيلم لم يتجاوز بعد العصور البدائية الأولى حينما كان الإنسان يقلد أصوات الطبيعة ليصل إلى مفردات للتعبير. وعلى هذه المفردات الساذجة أن تنظم نفسها تنظيمًا أكثر رقيًا، وبالتالي أن تتقبل أو تنشئ في ذاتها نوعًا من المواضع والقواعد... ومن الملائم أن ندرك إدراكًا أكيدًا أن الطابع البدائي للتعبير الفيلمي لا يجعلنا نعتبر الفيلم ممثلًا لعقلية المتوحش المتفتحة في لغة متمدينة. إننا نؤثر أن نراه شكلاً لغويًا لم يتطور بعد، مندمجًا في حضارة متقدمة، وربما كان قادرًا بناءً على ذلك استعارة طريق تطور مبتكر"<sup>(1)</sup>.

---

(1) "بحث في مبادئ فلسفة السينما"، ص 129 و131.

ويضيف "جابريل أوديزيو" قيودًا أخرى إلى هذه القيود التي لا ريب في قسوتها رغم ذكائها الجم، فيقول وعلى أساس تاريخي: "يقال أيضًا إن السينما لغة، وإنه لقول مشهور، فإن من يخلط اللغة بوسيلة تعبيرية يتعرض لأخطاء جسيمة. إن الطباعة وسيلة تعبيرية، وكان في وسعها أن تنتظر من يخرعها، فلقد كانت للإنسان دائمًا وسائل متنوعة في التعبير عن نفسه، ولو بالإشارات... أما الموسيقى والشعر والرسم فهي لغات. ولا أرى أنها اخترعت بالأمس، ولا أن في الإمكان اختراع مثلها على الإطلاق، فكل لغة تولد مع الإنسان"<sup>(1)</sup>.

ووجهة النظر هذه رغم نفعها لا تثير في الحقيقة غير مسألة المفردات اللغوية، وهي تقودني إلى وضع مسألة هامة لم تفعل وجهة النظر هذه أكثر من التلميح إليها، وهي مسألة أصل اللغة. وحقًا ما هي اللغة؟

إننا ننظر إليها عادة باعتبارها أداة صاغها الإنسان للتفاهم مع نظرائه، أي باعتبارها إنتاجًا فنيًا أي باعتبارها فنًا. ومن السهل أن نبين أن وجهة النظر هذه خاطئة. فلو أن اللغة كانت حقًا فنًا، لكان من الواجب أن يكون وجودها قد سبق ظهورها، إذ أن الناس في هذه الحالة كانوا سيحتاجون إلى كلمات للتفاهم على اختراع معاني اللغة نفسها.

---

(1) "الفاشة الفرنسية" عدد رقم 74 - نوفمبر 1946.

واللغة إذن ليست إنتاجًا فنيًا، بل إنتاجًا مصدره الطبيعة، شأنها في ذلك شأن الإنسان نفسه.

ولا ريب في أننا نكون في جانب الصواب إذا حددنا فورًا أن اللغة إنتاج اجتماعي، وغرضها هو التفاهم، لكن التفاهم هو أيضًا سبب وجودها وعلته. إن الصيحة المنذرة بالخطر التي يطلقها الرجل البدائي كانت أولاً رد فعل غريزي وفسولوجي قبل أن تصير رمزًا يحتفظ بمعناه مستقلاً عن الظروف بالنسبة إلى قائله ولذلك الذي وجهت إليه الصيحة. وعلى ذلك فإن اللغة لم تخلق عمدًا، كنظام الرموز، وإنما ولدت بتجريد مطرد، مبتدئة بالانفعال الحيواني الغريزي، من النوع الصوتي والإيمائي، وتحت سلطان الحاجة إلى العلاقات المتبادلة بين الأفراد. ومن العبث إذن فيما يبدو لي أن نبحث فيمن وجد قبل الآخر: الإنسان أم المجتمع الإنساني. لقد تكونا في آن واحد وتوازيا في تفاعل جدلي (ديالكتيكي) في إطار الطبيعة. إن الإنسان لا يستطيع تحقيق ذاته إلا في مجتمع. إن إنسانًا وحيدًا لا يعود إنسانًا تمامًا (روبنسون كروزو)، وبالتالي فإن حالة الإنسان هي قائمة على مجرد غريزة القطيع.

وليس هذا مكان التعمق في دراسة طبيعة اللغة، وسأقنع بأن أذكر بالقيمة الذاتية لها، دون اعتبار لكونها حاملة أفكار. ونحن نعرف كل الأساطير التي تحيط باللغة، ابتداء من الاعتقاد بالدور السحري لتعاويز السحرة، إلى القوة السحرية للشعر التي لم يتردد بعض المؤلفين في وضعها تحت علامة الشيطان...

وهناك في الوقت نفسه عدم تطابق أساسي بين الكلمة والشيء الذي تدل عليه، وكل الشعراء أرقتهم مشكلة الإخلاص لما هو حقيقي، لأن ما يتكلم - بالنسبة إلى الشاعر - هو الأشخاص والأشياء، وما هو إلا وسيط أمام أبناء الفناء، وسيط يبلغ من عجزه، فوق هذا، أنه يهفو دائماً إلى اللياذ بالصمت!

ومع هذا فمن ذا الذي لا تدهشه القوة التي تفرض السينما بها نفسها في ميدان البحث عن لغة مثلى؟

والحق أن الأشخاص والأشياء ذاتها هي التي تظهر وتتكلم في السينما وما من وسيلة اصطلاحية بينهم وبيننا، فالمواجهة مباشرة، والإشارة والشيء المشار إليه هما هنا شيء واحد وكائن واحد<sup>(1)</sup>.

ولا يخطر لنا أن نستنبط من هذه الحقيقة حجة لكي نؤكد بها أن السينما ليست لغة، إذا لا حظنا أن هذا معناه القضاء على الغموض وعدم الدقة اللذين جعلنا من اللغة المنطوقة شاشة بين الأشياء وبيننا، بل هوة بين البشر.

إن الكلمات، التي هي شارات تنتهي بها التغيرات المتتالية التي تطرأ عليها إلى أن تصبح أشكالاً بسيطة خاوية تماماً أو على الأقل مفتوحة لكل المضمونات، لفرط تنوع المعاني التي يسعها أن تلبسها

---

(1) اللغة المنطوقة هي نظام شارات مقصودة، واللغة السينمائية هي نظام شارات "طبيعية" وإن كانت منتقاة ومنظمة عن عمد.

عند مختلف الأفراد. أما الصورة الفيلمية فهي على العكس من ذلك (وستكون أمامي فرصة للعودة إلى خصائصها) دقيقة دقة كاملة وليس لها غير معنى واحد، على الأقل فيما تمثله، إن لم يكن في الامتدادات الأيديولوجية التي تبثها في كل متفرج.

ومن الواضح إذن أن اللغة الفيلمية، المبنية على "الصورة - الفكرة" هي أقل غموضاً من اللغة المنطوقة وإنها تذكرنا - بدقتها - باللغة الحسابية.

وينبغي أن نؤكد الحقيقة الواقعية، وهي أن المادة الفيلمية الأولية، الصورة، هي أداة تصويرية بدرجة فائقة، لأنها تفرض على أعيننا وعلى آذاننا قطعة من الحقيقة، وعلى هذا المستوى يكون المضمون والشكل من الناحية العملية ملتحمين لا يمكن فصلهما.

ولا يمكننا أن نتكلم عن الصفات لصورة فيلمية دون أن نثير مضمونها، أي ما تمثله. فالسينما فن "واقعي" إلى أقصى حد، أو على القول الأحسن، هي الفن الذي يقدم لنا الإحساس بالواقع على خير وجه، وذلك لتفوقه في التصوير، تصوير مظاهر الواقع لنا<sup>(1)</sup> والسينما

---

(1) من الواضح أن هذا التصوير للواقع ليس هو الغاية (إلا في حالة الفيلم التسجيلي العلمي والفني، لكن السينما لا تكون في هذه الحالة غير وسيلة بسيطة للتعبير) بل هو الوسيلة في فن الفيلم. إن المسألة ليست نسخاً للواقع (وهو ما يكون بلا نفع في) بل إعادة خلقه، أو على نحو أدق، إعادة خلق إدراك للواقع هو إدراك المخرج. والواقعية الشديدة الحدة هي أيضاً رؤية جمالية وذاتية للعالم.

فوق ذلك، وبوسائلها النوعية (وعلى الأخص المنظر الكبير) تجعلنا ندخل في قلب الأشياء، ونعيش على إيقاع أعمق اختلاجاتها.

ولهذه الأسباب المتعددة أرى أنه يمكننا أن نقول إن السينما، أكثر من أي وسيلة أخرى للتعبير الجمالي، هي لغة الوجود أو الكينونة، وأنها ربما كانت أيضًا اللغة المثلى، وأنها فوق ذلك وبوضوح شديد، هي ذاتها وجود.

فإذا تم لنا تقرير ذلك، كان من النافع لنا والضروري في الوقت نفسه أن نعود إلى فكرة اللغة هذه، أو الوسيلة التعبيرية، إذا فضلنا استخدام تعبير «أوديزيو» الموفق للكلمة. وبقدر ما تستطيع السينما - مثل كل الفنون الأخرى - أن تخدم نقل الأفكار، فهي في الواقع وسيلة نقل وتعبير ولغة. لكن هناك عاملاً آخر، حاسماً، يوجهها بشكل أخص إلى هذه الوظيفة. والواقع أنه من الملاحظ أن اصطلاح اللغة لا يستخدم إطلاقاً من الناحية العملية بالنسبة إلى الرسم أو الهندسة مثلاً، بينما نتكلم في العادة عن اللغة الموسيقية. وماذا هناك من أوجه المشاركة بين الموسيقى والسينما؟ الزمن. كلاهما فن زمني فمن يقول «لغة» يقول «خطابة» ويفترض تدفقاً زمنياً من الأصوات والشارات. والسينما صالحة بشكل كامل لرواية حكاية على نحو أفضل من الموسيقى. ولكن بما أن الفيلم هو أيضاً بشكل جوهري «لغة» كما هو «وجود»، فكيف يمكن التوفيق بين وجهتي النظر هاتين، وبالأحرى كيف ننظر إليهما نظرة نقدية واحدة؟

أعتقد أن رأي «بنديتو كروتشي» كما يعرضه في كتابه علم الجمال بوصفه علمًا تعبيريًا وعلمًا لغويًا عامًّا» يقدم إجابة هامة، مع أنه رأي لم يرد بشأن السينما نفسها على أي حال. فعند كروتشي أن علم الجمال وعلم اللغة هما علم واحد: «لكي يكون علم اللغة في الحقيقة علمًا مختلفًا عن علم الجمال، فإن عليه ألا يكون موضوعه التعبير، الذي هو الفعل الجمالي ذاته. وعلى ذلك يبدو من نافلة القول أن نبين أن اللغة هي تعبير... ومن الممكن دائمًا أن نرد المسائل الخاصة بعلم اللغات إلى شكلها الجمالي... إن فلسفة اللغة وفلسفة الفن هما شيء واحد»<sup>(1)</sup>.

ومن الممكن، كما هو ظاهر، تطبيق وجهة نظر كروتشي على السينما، فإن الفيلم كفن هو مادة لعلم واحد. ولما كانت الصفة الأولى لكل عمل فني - أو على الأقل أكثر صفاته لزومًا بشكل واضح - هي أن "يكون"، والصفة الثانية هي أن "يعني شيئًا"، فإن من الممكن أن ننظر بنفس النظرة النقدية إلى هاتين الصفتين في العمل الفني السينمائي، وإنه ليكون أجمل بقدر امتزاجهما امتزاجًا دقيقًا.

لكن هذه الأفلام التي تمتاز بالكينونة شديدة الندرة في مجموع الإنتاج السينمائي، ولا خلاف في أن المخرجين تتفاوت قدرتهم على إشراف أعمالهم رحابة الوجود الجمالي تفاوتًا شديدًا. وهناك أفلام كثيرة تتغلب فيها "السينما - اللغة" على "السينما - الوجود"، ولا

---

(1) صفحات 137 - 138.

تجد إرادة التعبير عن الأفكار فيها - مهما يكن الإنصاف - أستاذية كافية في الخلق الفني، في فن خلع الحياة عن عالم مصنوع. وقد كتب لوسيان واهل: "هناك أفلام يكون السيناريو فيها جيدًا، والإخراج بلا عيوب، والممثلون ذوي مواهب، ولكن هذه الأيام لا تساوي شيئًا. ولا يرى المرء ما الذي ينقصها، لكنه يعرف جيدًا أن ما ينقصها هو الشيء الرئيسي". وهذا الشيء غير المحدد، ليس من شأني أن أبحث عنه الآن، وسأقنع بلفت النظر إلى أن نفس المصاعب تثقل على اللغة المنطوقة. وهناك ألف طريقة للتعبير عن يأس أريان المميت وقد تركت في جزيرة ناكسوس، لكن من حظ راسين، أن يخلع على هذه الفكرة "الوجود الشعري" بكتابة البيتين البديعين اللذين يتلآن في كل ذاكرة:

"أريان، يا أختاه، بأي حب جريح

مت على الشاطئ الذي تركت عنده".

لكن ينبغي لي أن أنحي هنا اعتراضًا لا سبيل إلى اجتنابه. قد يأتي من يقول إن الواقعية العلمية لآلة التصوير تمنع البناء الجمالي للمادة الفيلمية، إن اللغة الفيلمية هي بالتأكيد أقل من أي لغة أخرى استخدامًا للإشارة المجردة. ومن المؤكد أيضًا أن المادة التي يشغل عليها المخرج هي أقل من أي مادة أخرى مرونة وطواعية، كما أن من المؤكد أن آلة التصوير - التي هي آلة ميكانيكية - وكدت أقول: مخلصه إخلاصًا أعمى - تقيده بالواقع وتضطره باستمرار إلى الاختيار والتصفية فيما يقدمه من قوت إلى عين آلة التصوير الشيطانية. لكن



كلمات السينما هي الأشياء ذاتها، وشعرها هو الحياة نفسها، وكل حقيقة هي إلى حد ما رمز، وكل شيء له بديل، وكل وجود يتجاوز ذاته، وكل ظاهر يخفي وجودًا "لا جدال في أن حواسنا غير كاملة، ونحن نرى ونلمس ونحس أشياء هي أكبر مما نعتقد، وأن الحياة لتخفي في ثياتها المتعرجة بعض أجزائها، ومع ذلك تبدو صورتها رائعة غنية".<sup>(1)</sup> إن السينما أدلة عجيبة تسمح لنا أن ندخل في الكائنات ونرى ما وراء الأشياء، وقد أشرت من قبل إلى «المنظر الكبير» الذي ربما كان من هذه الناحية أعجب اكتشاف للفن السابع. وقد كتب آيبل جانس يقول: «ليست الصورة هي التي تصنع فيلمًا، بل روح المصور» ويجيبه أبشتين: «السينما هي أقوى وسيلة شعرية، والوسيلة العظمى الحقيقية لما هو فوق الواقع كما يقول أيولنير»<sup>(2)</sup>.

وفي ختام هذا الفصل أعتقد أن عددًا من الخصائص العميقة للسينما قد تنجلي بوضوح، وإنني بينت على وجه خاص أن السينما أكثر من أي وسيلة أخرى للتعبير، هي لغة مرنة وغنية. وهي فن إن كان لا يزال هناك حاجة إلى قول ذلك. أما وقد انتهينا من الاعتبارات العامة، فإن اهتمامي سيكون الآن فنيًا إلى أقصى حد، إذ أنني أنوي القيام بإحصاء منهجي ودراسة تفصيلية لطرق التعبير المستخدمة في الفيلم. وهدفني من هذا بالطبع جمالي، لأن وجهة نظري هي دائمًا

---

(1) آدو كيرو: "السريالية في السينما" صفحة 9.

(2) "السينماتوجراف مرثية من بركان أتنا" صفحة 32.

وجهة نظر "المتفرج - الناقد". ومن الملائم أن أحدد أنني سأتجنب كل موازنة قياسية مع اللغة المنطوقة، وأني لن ألجأ إلى مصطلحات التركيب اللغوي والأسلوب اللغوي إلا للتبسيط أو عندما تفرض المقابلة نفسها بوضوح شديد حتى لا يمكن إغفالها ومن المستحيل في الحقيقة أن ندرس اللغة الفيلمية طبقاً لأنواع اللغة المنطوقة. وكل مطابقة من المنظر للكلمة أو العبارة عميقة تماماً، وتحليل الخصائص العامة للصورة يعطينا الدليل على ذلك فوراً... وأعتقد أنه يجب أن نضع الأصالة المطلقة للغة الفيلمية كمبدأ وأن نفتح أمام الشاشة عيناً ناقدة بقدر ما هي متحمسة، كعين آلة التصوير على العالم.

## الفصل الأول

### الخصائص العامة للصورة

تكون الصورة المادة الأساسية للغة السينمائية، فهي المادة الخام الفيلمية، وإن كانت مع ذلك حقيقة معقدة للغاية. ذلك أن تكوينها يتميز بتراكيب عميقة قادرة على نقل الواقع الذي يعرض عليها نقلاً دقيقاً، لكن ذلك النشاط موجه من الناحية الجمالية في الاتجاه المحدد الذي يريده المخرج. والصورة التي نحصل عليها بهذه الطريقة تدخل في علاقة جدلية مع الجمهور الذي تقدم له، وأثرها السيكولوجي عليه يحدده عدد من الخصائص ينبغي تحديدها بدقة إذا أردنا تكوين فكرة دقيقة عن أهمية الفيلم في الحياة الاجتماعية.

وفي الإمكان أن يكون التعريف الآتي تعريفاً أولياً للسينما "فن الصور المتحركة". والصورة السينمائية هي حقاً في جوهرها حقيقة متحركة. وقد كان جان أبشتين على حق عندما كتب "إن الحركة تكون حقاً القيمة الجمالية الأولى للصور على الشاشة"<sup>(1)</sup>. ولا ينبغي أن نمل التذكير مما قد يبدو بديهية مألوفة، نظراً إلى كثرة فرص نسيانه، ذلك أن

---

(1) أبشتين: "سينما الشيطان" صفحة 43.

كل صورة منتزعة من فيلم هي، على درجات متفاوتة، شيء مجرد من المعنى، عند ذاك لا تكون غير شريحة ثابتة وساكنة من سلسلة متحركة لا تكتسي دلالتها الكاملة إلا في تدفق زمني. ومن وجهة النظر هذه يثير تصوير المؤلف المخصص للسينما مسائل حساسة، وينبغي أن نلاحظ أولاً أن معظم الصور الفوتوغرافية التي نجدها في هذا النوع من الكتب (وكذلك الصور التي توضع على وجهات دور السينما) ليست مأخوذة من الأفلام بل ملتقطة أثناء تصوير الفيلم، بمعرفة اخصائي يدعى "مصور البلاطو الفوتوغرافي" وينطوي عمله ضمن الناحية الإعلانية. وليس لهذه الصور الثابتة في أغلب الأحوال غير علاقة ضئيلة بما يراه المتفرج على الشاشة، على الأقل، فيما يتعلق بالكادر. أما إذا أردنا الحصول على صورة منتمية حقاً إلى الفيلم، فإنه يلزمنا أن نستخرج صورة أصلية ثانية من الفيلم نفسه. ومن الواضح أنه حتى في هذه الحالة لا تمثل الصورة التي حصلنا عليها بهذه الطريقة غير لحظة من الفيلم، إن استطاعت أن تعطي فكرة عن المحتوى المادي للمشهد، فهي عاجزة عن إبراز الحركة والإيقاع. وعلى ذلك فإن الصور لا ينبغي أن تستخرج إلا من مناظر تامة السكون.

ولن أطيل القول في مظهر الحركة والاستمرار في الصورة، ما دام يكون جزءاً من تعريف السينما ذاته، ولأن "عرض الحركة هو علة وجود السينما، والخاصية العليا لها، والتعبير الأساسي لعبقريتها" وإنني إذ أحاول الآن تحديد صفة الصورة الفيلمية على نحو دقيق، أعتقد أنني أستطيع تحديد ست خصائص أساسية نوعية.

إن الصورة الفيلمية هي أولاً "واقعية" أو بالأحرى تتمتع بمظاهر كثيرة للواقع، وبطبيعة الحال تأتي الحركة في طبيعة هذه المظاهر، والتي أثارت في الماضي دهشة الإعجاب عند المتفرجين الأوائل الذين هزتهم رؤية أوراق الشجر خافقة مع النسيم، أو قطار يهجم في اتجاههم قادمًا من الأفق البعيد. كما أن الصوت هو أيضًا أحد المكونات الهامة للصورة الفيلمية، لما يضيفه إليها من بعد لتصوير الجو المحيط بالأشخاص والأشياء، والذي نحسه في الحياة الحقيقية. ذلك أن مجالنا السمعي يشمل، في الحقيقة، وفي كل لحظة، كل الفضاء المحيط بنا، بينما لا يسع بصرنا أن يغطي بانتباه، وفي نفس الوقت، أكثر من ستين درجة، بل حتى ثلاثين درجة.

ولقد يقال إن هذين العاملين ليسا بالمكونين الوحيدين للواقع، ولا جدال في ذلك، لكنهما أساسيان، وأرى، فيما يتعلق بصورة الواقع التي تقدمها إلينا السينما، إنهما العاملان الوحيدان اللذان يجمعان بين صفتي الضرورة والكفاية. وإذا لم يكن هناك داعٍ لإثبات ذلك فيما يتعلق بالحركة، فإني على العكس أنوي أن أطيل العودة إلى مسألة الصوت في فصل لاحق.

وليس لمظاهر الواقع الأخرى نفس الخاصية النوعية، فأما التجسيم فهو باقي ضمن نطاق الغرائب الشعبية، فضلًا عن أننا لا نرى ما يمكن أن يضيفه من الناحية الجمالية أكثر من عمق الصورة إذا استخدم بذكاء. كما أن الطرق المتنوعة "لشاشة العرض" (سينما سكوب - سيزاما - فيستافيزيون، إلخ) لم تضاف حتى الآن أي شيء قاطع في ميدان الفن أو

في قوة التعبير. ونستطيع دون رغبة في الحكم على المستقبل، أن نقيم عددًا من الاعتراضات الهامة على الشاشة العريضة:

(أ) فهي تشتت اهتمام المتفرج الذي يجد نفسه إزاء بديل لمشهد مسرحي أخرج بضخامة، وهنا أيضا ينعدم النصيب العظيم الذي يقوم به عمق الصورة.

(ب) والمنظر الكبير - فخر السينما - يغدو مستحيلًا... إن عالم الأشياء يغزو الشاشة العريضة حتى عندما تكون الدارما مركزة في قرارة أنفسنا، وعندما نؤثر أن نكون منفردين بوجه إنساني. إنه انتصار العناصر الخارجية على دنيا الداخلية. وفوق هذا فإن المصور، كي يكون صورته، يجد نفسه منساقًا إلى إجراء عملية حشود وإلى أن يدخل في الكادر عناصر ديكور أو مجرد أشياء لا لزوم لها، لكي يحدث التوازن البنائي.

(ج) وأخيرًا لا آخرًا فإن الشاشة بوصفها سطحًا ذا أربعة أضلاع، تصبح محسوسة بشكل مزعج وتضطربنا إلى التلفت ذات اليمين وذات الشمال أمام حائط من القماش، بدلًا من أن نغوص في عمق الشاشة العادية الذي يأخذنا بروعته السلمية... أما الصوت المجسم فهو بعيد عن أن يكون تقدمًا ثوريًا... وفضلاً عن أن الصوت العادي قادر على إحداث المؤثرات نفسها، فإن الصوت المجسم مزعج، لأنه يحس كما لو ان مصدرًا صوتيًا في حالة تنقل.

وهذا كله يؤدي إلى أن تصبح المشاركة صعبة إن لم تكن مستحيلة، فنحن لا نعد مشاركين في عمل فني، بل متفرجين على مشهد. والسينما سكوب هي بالنسبة إلى السينما الكلاسيكية مثل السيرك بالنسبة إلى المسرح. وقد يراجعني من يقول إن الشاشة العريضة تزيد من واقعية الشيء موضوع الصورة. ربما كان هناك أحساس بالواقع، لا الواقعية نفسها، التي هي شيء مختلف تمامًا. إن الواقعية بوصفها مفهومًا جماليًا هي أيضًا، في الواقع، ومهما يكن حظها من ذلك ضئيلًا، تفسير وتجليّة للواقع. وإلا فماذا يصير الفن؟ أما عن اللون فإنه هو الآخر يثير تحفظات هامة، والمسائل التي يثيرها استخدامه في السينما تتطلب وحدها كتابًا، لكنني سأحاول أن أخصها بإيجاز:

#### 1 - مشاكل فنية:

لايزال اللون في مرحلة التثعر والعثمة، ونقائصه تسيء إلى صدق الدراما وتشتت اهتمامنا، أما الأسود والأبيض فإن لهما هبة جمالية فلا يزال اللون الرديء بعيدًا عن الحصول عليهما و"التكنيكولار" ومشتقاته لا يوصل في أغلب الأحوال إلا إلى "شخبطات فظيعة". و"السوفكلار" هو الوحيد الذي يعطي منذ الآن ألوانًا جميلة حقًا وقريبة من الحقيقة بشكل محسوس (انظر فيلم "الحصاد" لبودوفكين).

## 2 - مشاكل سيكولوجية:

تدل التجارب على أننا ندرك الألوان إدراكًا قليلًا وسيئًا بشكل عام، إلا عندما تكون قيمة دالة (كالخطر في ضوء أحمر في مفرق الطرق). وكما أن هناك اختيارًا تفصيليًا للأصوات حسب درجة اهتمامنا بها (مثلًا عندما أتكلم مع أحد على الرصيف، فإني أسمع ضجة الشارع بوضوح أقل)، فلماذا لا تحدث الظاهرة الطبيعية نفسها بالنسبة إلى اللون وبعبارة أخرى، هل حقًا أن يكون اللون ثابتًا ومستحودًا مهما كانت قوة التلوين الدرامي للمشاهد المتنوعة في الفيلم؟

## 3 - مشاكل جمالية:

يبدو أن اللون يفرض نفسه في الأفلام الأسطورية مثل "سادكو" والخرافية مثل "روبن هود" وأفلام الغابة مثل "النهر" وأفلام الميوزكهول مثل "أمريكي في باريس" والأفلام التسجيلية والرسوم المتحركة.

ومن الواضح أن الموضوعات السيكولوجية والدرامات ذات الطابع الداخلي البحت وصراعات الضمائر لا تنتظر الشيء الكثير من اللون. وماذا يسع اللون أن يضيف إلى فيلم "يوميات قسيس ريفي" أو إلى فيلم "لقاء قصير".

ثم أليس قليلًا جدًا ما تكسبه الموضوعات المستمدة من الأدب الكلاسيكي من اللون، نظرًا إلى أسلوبها القليل الحظ من الناحية الوصفية، مثل "أميرة كليف" مثلًا؟ إن اللون، في دوره الدرامي،



هو اكتشاف رومانتيكي (انظر هيجل). وإذا كان من المؤكد أن هناك حاجة إلى اللون في «هرناني» أو «لونزاسيو» فهل هناك حاجة إليه في «الأحمر والأسود»، تلك الرواية ذات الحظ القليل من الناحية الوصفية في أسلوبها، وذات الموضوع القائم على «باطن» النفس؟

#### (ب) مشكلة مفهوم دور اللون في السينما:

يعرض الفيلم في زمن معين ويحكي قصة، وينبغي إذن أن يكون اللون في الفيلم قيمة "درامية" وليس فقط قيمة تصويرية ووصفية. ولا يعني هذا أنه ينبغي أن يكون اللون أقرب ما يمكن إلى الإخلاص للواقع (على الأقل في الأفلام الواقعية)، بل إنه ينبغي أن يساهم في الحدث ويتابعه في موازنة لحينه (بواسطة الديكور). وأن يعبر بطريقة فنية عن الدراما الداخلية للشخصيات. ومن هذه الوجهة أيضًا كان فيلم «الحصاد» نجاحًا رائعًا. وليس لي أن أرى أن هذا الفيلم - بجمال ألوانه، وبالمفهوم المحكم لدوره الدرامي الذي يكشف عنه - يسبق بمراحل كل ما أخرج في أي مكان آخر.

ومهما يكن من شيء، فإنه ينبغي أن نقر أن الصورة الفيلمية - بالرغم من بعض أوجه النقص فيها (وكلها متعلقة بالتعبير) من ناحية الأمانة في عرض الحياة - تظهر كل ما تعرضه بمظهر عجيب، ولو لم يكن ذلك إلا لأنها تتجه أولاً إلى البصر، وهو أكثر حواسنا واقعية. والسبب العميق لذلك هو أن الصورة هي قبل كل شيء حقيقة علمية، فهي نتاج عمل الأشعة المضيئة على سطح كيميائي حساس، بواسطة

جهاز بصري يسمى "عدسة". فآلة التصوير تنقل الشريعة من الواقع الذي يعرضه عليها المصور، بدقة كاملة. ونحن نعرف مدى الاحترام الذي تتمتع به الوثيقة الفوتوغرافية في نظر المجموع البشري، وحتى في نظر القانون. ونجد نوعاً من الدليل على ذلك في قدرتنا على "تزييف" صورة بينما لا يفكر أحد في تزييف رسم.

هذه الخاصية الواقعية للصورة تفسر تفسيراً جزئياً كل ظواهر الاندماج والتصديق التي تربط الجمهور بالفيلم. ونحن نعرف الحوادث الدرامي الذي وقع منذ سنوات في إيطاليا، عندما سقط بعض البياض القديم من سقف سينما صغيرة بالريف أثناء ظهور تفجر بركاني على الشاشة، فاستولى الذعر على المتفرجين واندفعوا في فوضى مضطربة نحو باب الخروج، مما أدى إلى وقوع بعض الضحايا.

والعامل الآخر الذي يحكم الاندماج هو استعداد المتفرج للاستيعاب. ذلك أننا، في السينما، لا نعود في الدنيا مجبرين على التنبه إلى نواذبها وشراكها، بل أمامها، آمين، ومجهولين، ومستعدين للاستيعاب. نحن، أمام الفيلم، أحرار حرية مطلقة في المساهمة الكاملة. ويروي بالإشارة أسطورة صينية مسلية يمكن أن يفيدنا مغزاها في هذا المقام، ذلك أن رساماً صينياً كان قد رسم وادياً يتلوى فيه ممر يختفي في النهاية وراء جبل، فلما فتنه المنظر الذي أبدعه دخل فيه ومشى في الممر حتى غاب وراء الجبل، ولم يظهر بعد ذلك أبداً! كم من المتفرجين يدخلون على هذا

النحو في العالم الذي تقدمه لهم الشاشة ولا يعودون قادرين على التخلص منه<sup>(1)</sup>.

وتتاح لنا هنا فرصة للكلام عن مسألة الكذب في السينما، من وجهة النظر الجمالية بالطبع. ذلك أن من بين مؤلفي الأفلام العارفين قدر الواقع الملتحم بالصورة، من وجدوا أنفسهم مدفوعين إلى استخدامها في تضليل المتفرج، عن طريق مؤثرات قائمة على المفاجأة أو التشويق، أي الانتظار المفعم بالقلق. ومن هنا نرى في كثير من الأفلام البوليسية ("صلب الذهب" و"الخدعة الكبرى" مثلاً) متهمين يقصون ما قاموا به من أعمال تعرض علينا بطريقة "العودة إلى الوراء"، ثم يحدث بعد ذلك أن يتضح أن هذه الحكاية غير صحيحة. وإنه ليسعنا، دون أن نسقط في تزمّت مضحك أن نجد في هذا خرقاً لقاعدة التمثيل السينمائي، من ناحية أن الصور في هذه الحالة تفقد قدرتها الموضوعية فقدّمت متعمداً، فلا تعود في جملتها غير صور لعدم ديجيتيكي<sup>(2)</sup> (ما دامت هذه الأحداث لم تحدث في

- 
- (1) شاهد تصويراً عجباً لهذه الحكاية في فيلم ليستر كيتون هو "شرلوك الصغير": بيتر كيتون يدخل، في الحلم، في العالم الذي يظهر على الشاشة، ويجد نفسه مشتبكاً مع الشخصيات التي تتحرك عليها، بعد أن "صار" أحدهم بواسطة المزج (تشابك في الظهور والاختفاء).
- (2) كلمات دياجيتك وديجيز وضعها مجموعة من الباحثين بإشراف آتين سوريو وتعني: "كر ما ينتمي، بمفهوم سهو، إلى الحكاية المروية، إلى العالم الذي تفرضه أو تقترحه رواية الفيلم" (العالم الفيلمي).

الواقع) مع تمتعها بالوجود الفيلمي (ما دامت مع ذلك مرئية على الشاشة).

ونجد مسألة قريبة من هذه معروضة في فيلم "جمال الشيطان" حيث يصور "مفيستو" لفاوست مستقبلاً مرعباً لن يتحقق. ونحن هنا أمام صور لشيء ممكن الوقوع، وهي فوق هذا معروضة في مرآة، مما ينقص وزنها الواقعي، لكن هذا الشيء لا ينتقل إلى الوجود الدييجيتيكي، وإن كان ذلك لا يمنع أن له وجوداً فيليماً حقيقياً.

والخاصية الهامة الثانية للصورة الفيلمية هي أنها دائماً "في الحاضر".

بوصفها شريحة من الواقع الخارجي، تتقدم إلى حاضر تصورنا وتسجل في حاضر وعينا: فعدم التوازن الزمني لا يحدث إلا بتدخل التقدير، إذ أنه هو وحده القادر على وضع الأحداث الديجيتيكية في

---

وهذه الكلمات تطابق كلمة "دراما" و"درامي" بالمعنى اللعوي (دراما: حدث، تتابع أحداث) وليس بمفهومها الخاطئ كعكس لكلمة "كوميك".

مثالان: يحدث كثيراً أن يقوم شخصان على التتابع بتمثيل الشخصية "الديجيتيكية"، نجمة وبديلته، أو طفر ورجر - وفي فيلم أسود وأبيض، تكون الراية الفرنسية "ديجيتيكية" - أزرق وأبيض وأحمر.

وفي هذا الكتاب سوف أستخدم دائماً كلمة "درامي" بمعناها الأصلي كما يحدده معجم الأكاديمية الفرنسية: "نقال عن المؤلفات الموضوعة للمسرح والتي تعرض حدثاً تراجيدياً أو كوميدياً". ولكني سأقصر استعمالها على دلالة المظاهر أو المكونات الجمالية والسيكولوجية والخلقية على حين سيكون لكلمة دييجيتيك صابغها من وجهة النظر المادية: الإخراج وتمثيل الممثلين والأشياء والعوالم التي يخلقها الفيلم.

الماضي بالنسبة إلينا، أو تحديد عدة مستويات زمنية في أحداث الفيلم. وعندنا الدليل المباشر، عندما نصل إلى السينما خلال العرض فإذا كان الحدث المعروض عند ذلك على عيوننا يكون "عودة إلى الوراء بالنسبة إلى الحدث الرئيسي، فإننا بالطبع لا نلاحظ أن الأمر كذلك، وينتج عن ذلك اضطراب في الفهم".

كل صورة فيلمية هي إذن في الحاضر. والماضي والماضي الأسبق، والمستقبل المحتمل، ليست إلا نتاج حكمنا الشخصي في مواجهة بعض وسائل التعبير الفيلمية التي تعلمنا "قراءة" مدلولوها. وترجع أهمية هذه الحقيقة إلى أن كل محتوى وعينا في الحاضر دائماً، ومثل ذكرياتنا في ذلك مثل أحلامنا. ونحن نعرف حقاً أن العمل الرئيسي للذاكرة قائم على الحصر الدقيق للذكريات، تلك المشروعات الديناميكية، في الزمان والمكان. والأحلام، من جهة أخرى، محددة كل التحديد في انبثاقها وليس في محتواها بالحالة الحاضرة لتكويننا الجسماني والنفساني، وأن حالة الكوابيس لترينا أن محتوى أحلامنا يدخل في إدراكنا بادئ ذي بدء على أنه "حاضر". وأن هذا يسمح بفهم السهولة التي تستطيع بها السينما أن تعبر عن الحلم، والزاد العظيم الذي يكونه الفيلم للحلم، وفوق هذا أيضاً أحلام اليقظة. ومن المؤكد أن "مدمني" السينما يمكن أن ينتهي بهم الأمر إلى حالة لا يعودون معها قادرين على أن يميزوا في ذاكرتهم بين الصور الفيلمية، وذكرياتهم الحقيقية، لفرط ضخامة التطابق البنائي لهاتين الظاهرتين النفسانيتين.

ومن جهة ثالثة، تكون الصورة "واقعةً فنيًا"، أي أنها تقدم رؤية مختارة للطبيعة، ومكونة، ومصفاة، وبكلمة واحدة رؤية جمالية وليس مجرد نسخة بسيطة مطابقة للطبيعة.

وصمت السينما في الماضي، والأسود والأبيض، والطابع المصطنع للألوان العالية، والدور البالغ الأهمية وغير الواقعي للموسيقا، والإضاءة، والديكورات، والأشكال المتنوعة للقطات والإطارات وكل المسائل التي ساعدت إليها فيما بعد، هي كذلك عوامل جمالية.

وتكوين الصورة هو بلا ريب أبرز هذه المسائل، فكل واحدة من صور الفيلم هي على نحوها لوحة صغيرة، وإنما يكمن الخطر بالذات في كونها أكثر التزامًا بقواعد اللوحة الفنية.

وإذا كانت قوانين تكوين الصورة تظل من الناحية العملية كما هي في اللوحة الفنية، فإنه ينبغي مع ذلك أن نحترس من الجمود. ووسائل التخلص من ذلك الجمود هي الحركة، وعلى الأخص استخدام العمق في الصورة. وكل جرأة مسموح بها في تكوين الكادر (منظر كبير لوجه مقطوع لا يظهر إلا نصفه مثلاً)، غير أن الشيء الأساسي هو أن يكون التحول في الصورة محسوسًا. إن إطار اللوحة يقطع ويحدد شريحة من العالم ويلفظ الباقي، وبالعكس يجب أن يظل إطار الصورة الفيلمية تقديرًا وغير ملحوظ أو محسوس وأن لا يلفظ قط الفيض الدافق من كل ما يحيط بالصورة من أحياء وأشياء (ومن

الواضح أن دور الصوت في هذا الإيحاء بالعالم غير المنظور على الشاشة له أهمية كبرى).

فالسینما إذن، لأنها مبنية على الاختيار والتنظيم ككل فن تستطيع التصرف كما تشاء في الطريقة التي تعرض بها للمتفرج شرائح الواقع التي تستخدمها. وستشغلنا مشكلة الرمزية فصلاً كاملاً، فلنقل هنا ببساطة إن ذلك التركيز الهائل للواقع ربما كان أكثر قوى السينما "نوعية". ويكفي أن أذكر في الختام بعض "الصور الفضة" المشهورة في تاريخ السينما: العين المقطوعة في فيلم "الكلب الأندلسي" أو الوجه الدامي للمرأة الجريحة على سلال أوديسا في فيلم "المدرعة بوتمكين".

وهنا خاصية أخرى للصورة هي دورها "الدال": فكل ما يظهر على الشاشة في الحقيقة له معنى، وفن الفيلم كغيره من الفنون يستند إلى تقليد أساسي هو إضماره الأزمنة الضعيفة في الحدث، وكذلك الأحداث التي لا علاقة لها بالحكاية الأساسية ذاتها. وفي إمكان الصورة أن تكون دالة، لا بطريقة مباشرة وتصويرية فحسب، وإنما بطريقة رمزية أيضاً، إذا رغبت في ذلك، كما سنرى في مواضع أخرى، وهي في هذه الحالة الأخيرة تلعب دور الوسيط لحقيقة أعمق، ولما وراء المظاهر. ويكفي أن نفكر مثلاً في الوجود المدهش للوجوه، تلك الكتب المفتوحة على الأنفس، وفي الاستخدام الرائع لها الذي وفق إليه جريف وأيزنشتين ودراير. وأخيراً يجب أن لا ننسى أن الصورة يمكنها أن تستمد دلالة خاصة من مقابلتها بصورة أخرى، وأن التوليف يستند جزئياً إلى هذه التجربة.

وللصورة أيضًا خاصية "التعبير الأوحـد": فهي، بحكم واقعيتها العلمية، لا تلتقط في الحقيقة إلا مظاهر دقيقة ومحددة تمامًا لطبيعة الأشياء. وقد كتب أبشتين يقول: "لما كانت الصورة تظل دائمًا ملموسة على نحو دقيق وغني، فإنها رديئة الطواعية للتخطيط الذي يسمح بالقيام بتصنيف دقيق ولازم لإقامة بناء منطقي قليل التعقيد"<sup>(1)</sup>. ومن المناسب هنا أن نتكلم عن علاقات الصورة بالكلمة، التي طالما شبهت بها. وهذه المقابلة يظهر زيفها بالطبع متى فكرنا في أن الكلمة، كالمفهوم الذي تدل عليه، هي فكرة عامة ونوعية، بينما الصورة لها دلالة دقيقة ومحددة فالسينما لا تعرض علينا مطلقًا "البيت" أو "الشجرة" بل "ذلك البيت" المعين "وتلك الشجرة" المحددة.

وهكذا تقترب لغة الصور من لغة بعض الشعوب التي لم تبلغ درجة كافية من التجريد العقلي في التفكير. وقد كتب أبشتين يقول: "إن الإسكيمو، مثلاً، يستعملون زهاء دسـة من الكلمات المختلفة للدلالة على الثلج، تبعًا لحالاته المختلفة من ذوبان وتفتت وبرودة"<sup>(2)</sup>. هناك إذن فارق هام بين الكلمة والصورة. وفي وسعنا أن نتساءل عن الكيفية التي تعبر بها السينما عن أفكار عامة ومجردة. وقد رأينا، أولاً، أن كل صورة هي إلى حد ما رمزية، إذ أن من السهل أن

(1) سينما الشيطان صفحة 56.

(2) سينما الشيطان صفحة 54.



يمثل رجل معين الإنسانية كلها على الشاشة، لكن مرجع ذلك بوجه خاص إلى أن التعميم يحدث في وعي المتفرج الذي تقترح عليه الأفكار بقوة فريدة ودقة لا لبس فيها، من صدمة الصورة فيما بينها، وهذا ما نسميه التوليف الأيديولوجي.

وينبغي أن نقابل لغة الصور - أكثر مما نقارنها باللغات التي لم تتحدد مفهوماتها - بالكتابات المثالية، وقد كتب كانودو ويقول: "ما هي الحروف الهجائية؟ إنها أسلوب وتخطيط يتم عن طريق تبسيطات تدريجية للصور المألوفة التي لفتت رجال العصور الأولى... وأن اللغات ذات الكتابات المثالية، مثل الصينية والهيروغليفية، لا تزال تحتفظ بوضوح بأصلها المصور"<sup>(1)</sup>. وإذا صدقنا في هذا الصدد كلود روا فإن الرجل الصيني عندما يقول "أب" فهو يرى "يدًا ممسكة بعصا"، وعندما يقول "هاو، بون" فهو يرى "ولدًا وبنّاتًا معًا"<sup>(2)</sup>. وبالطريقة نفسها عبر المصريون القدماء والهنود عن مدركات تتطور نحو الدقة شيئًا فشيئًا، بأن أضافوا إلى علامة أساسية علامات أخرى تأتي لتحديدتها وإعطائها معنى. وعلى هذا النحو تزاوّل السينما التعبير، وهي عملية لا نرى منها بالطبع إلا التركيب النهائي. وسنرى فيما بعد أن كل التركيزات في المكان وفي الزمن، مثلًا، يتم عملها بمعاونة عدد معين من المدركات

---

(1) مصنع الصور - صفحات 34، 35.

(2) مفاتيح للصين - صفحة 253 "طبعة جاليمار" سنة 1953.

الرمزية المدرجة في الصورة، وإنه ليكفي، في منظر عام لمدينة، أن نضيف برجل إيفيل حتى يعرف كل الناس أنهم في باريس، كما أن وجود سيارة رينو من طراز أربعة خيول في الشوارع يوضح بلا أي خطأ ممكن أن المشهد يدور بعد سنة 1945، وهكذا نرى أن هذه الطريقة الخلاقة لقدرة الصورة التعبيرية لا يسعها لواقعيتها وسذاجتها إلا أن تذكرنا بالكتابات المثالية.

والخاصية السادسة والأخيرة للصورة الفيلمية هي قابليتها التشكيلية أي مرونتها وليونتها. ولا يتعارض هذا مع ما قلناه عن خاصية "التعبير الأوحده" لأن الصورة في ذاتها وبذاتها - أي في مادة ما تعرضه - هي في الحقيقة ذات معنى واحد محدد، أي أنها لا يمكن أن تكون مبهمه أو غامضة، والمعنى الثاني الرمزي الذي يسعها أن تلبسه لا يمكن أن يكون متعارضاً مع دلالتها المباشرة. لكن واقعاً له مضمون، فلا وجود لشيء معصوم من علاقة ما مع وسطه. وفي حالة الصورة يكون هذا المضمون مزدوجاً.

أولاً: "المضمون الفيلمي" نفسه:

تتداخل الصورة السينمائية ضمن سلسلة من الصور المتتابعة التي يستغرق عرضها زمناً ما، وهذا يؤثر في معناها بطريقة محددة، ونحن نعرف تجربة "كوليشوف" المشهورة التي تبين أن نفس المنظر الكبير لوجه الممثل "موسجوكين" غير المكترث يمكنها أن تعبر - على التوالي - عن الرغبة، وعن الحب الأبوي، وعن

الألم، تبعًا لوضعها بعد صورة طبق حساء، أو طفل يلعب، أو نعش. وكذلك لا "نعني" صورة قطيع من الغنم وحدها أكثر مما "تعرضه" بينما هي على العكس من ذلك تشحن بمعنى أكثر دقة عندما تكون متبوعة بصورة جمهور خارج من المترو "الأزمة الحديثة" (لشابلن).

ثانيًا "المضمون الذهني" للمتفرج:

في الإمكان أن لا يفهم المتفرج ما أراد المخرج أن يقوله أو أن يسيء فهمه. إن المتفرج، طبقًا لانتباهه ومستوى ذوقه وتعلمه وثقافته وآرائه الأخلاقية والسياسية والاجتماعية ووجهات نظره، يستطيع أن يرى في الصورة نفسها معاني شديدة التنوع. إن مثل الصورة مثل حبة الحنطة في آية الإنجيل، في الإمكان أن تسقط في الأرض الطيبة، أو بين الأشواك، أو على الصخر. وهناك تصورات بقدر عدد المتفرجين. وليست السينما بالميدان الوحيد الذي يتنوع فيه العمل الفني في تلك المرايا العديدة ذات الجوانب المتعددة التي هي ضوائر المشاهدين. وإذن فالصورة وحيدة المعنى حقًا في محتواها المادي الذاتي، لكنها مع ذلك مرنة على نحو مدهش، عندما تقابل بجاراتها اللاتي يعطينها "المعنى" الذي يريده المخرج. وإذا كان في وسع الوثيقة الفوتوغرافية أن تضمن مادية الواقع الذي تصوره ذاتها (مع افتراض

أنه لم تحدث فيه خدعة)، إلا أنها لا تثبت شيئاً مطلقاً فيما يتعلق  
بمعنى الحدث. ومن هنا دور التوليف أو التعليق. والجرائد السينمائية  
ترينا ذلك كل يوم.

ويتوقف كل شيء في النهاية وإلى حد كبير، في إدراك المتفرج  
الصور، على محتواه المعنوي والذهني، لأنه دائماً عرضة أمام الصورة  
للوقوع في "معنى عكسي" أو "معنى زائف"، أي أنه يمكن أن يفلت منه  
الجوهر. وقد أثبتت تجارب عديدة أن الصغار والمتأخرين من الناحية  
العلمية كثيراً ما يرون في الصورة تفاصيل لا أهمية لها، كانت موجودة  
بشكل عرضي في مجال آلة التصوير بينما يهملون مضمون الصورة الدال  
الذي يحمل التعبير الحق.

وكل هذا يبين أن الصورة الفيلمية رغم دقتها، باللغة الليونة وقابلة  
لمختلف التفسيرات. ومع ذلك فإننا نخطئ إذا دفعنا هذه الحالة إلى الوقوع  
في تعميم لا مبرر له، فإنه من الممكن أن نتجنب كل خطأ في التفسير،  
وذلك بالالتجاء إلى نقد الوثيقة الفيلمية فقداً داخلياً وخارجياً؛ فالنقد الداخلي  
يكون بالنظر إلى الفيلم بوصفه "كلأ" ذا معنى لا يسعه مطلقاً أن يكون كله  
غامضاً، والنقد الخارجي قائم على أن شخصية المخرج ومفهوماتها عن العالم  
يمكنهما أن يوضحا معنى رسالته تقريباً.

ولا نطيل في شرح الأهمية القصوى لتلك العلاقة المتبادلة  
وذلك التفاعل الجدلي بين الفيلم والمتفرج. وهذه العلاقة، متضامنة

مع العوامل الخمسة الأخرى التي أعتقد أنني استطعت أن أحدها فيما سبق، تبين الطابع الأصيل حقًا والخاص بالشعور الفيلمي، هذا الشعور الذي يتكون من عقدة داخلية، وتسمح بفهم الأسباب العميقة لتلك "القوة" العليا للعدوى العقلية التي يحققها العرض السينمائي، طبقًا لتعبير جان أبشتين<sup>(1)</sup>.

---

(1) في مدركاتنا الدارجة نختار عناصر من الواقع ونرتبها في تركيب إجمالي، أما أمام الفيلم فإننا ندرك صورة للواقع تمت فيها عملية الاختيار والترتيب. ومن هنا ينشأ إدراك من الدرجة الثانية، يتيح حدوث مساهمة غير كاملة، تترك هامشًا من الحرية، هو الذي يبنى عليه أساس الموقف الجمالي.

## الفصل الثاني

### الدور الخلاق لآلة التصوير

بعد أن حددنا الخصائص العامة للتصوير، ينبغي علينا أن ندرس الآن طرقها الخلاقية أي - قبل كل شيء - دور آلة التصوير بوصفها عاملاً فعالاً لتسجيل الواقع.

وفي هذا الصدد كتب «ألكسندر أستروك»: «إن تاريخ الفن السينمائي يمكن اعتباره في مجموعه تاريخ تحرير آلة التصوير»<sup>(1)</sup>.  
وإنه لصحيح حقاً أن إطلاق الحرية لآلة التصوير كان له أهمية قصوى في تاريخ السينما، وأن مولد السينما كفن يؤرخ باليوم الذي فكر فيه المخرجون في تحريك آلة التصوير خلال المشهد نفسه إذ أنه تم بذلك اختراع التغييرات في أحجام المناظر، التي تعتبر حركات آلة التصوير نفسها حالة خاصة منها (ولنلاحظ فضلاً عن ذلك أنه في أساس كل تغيير في المنظر توجد حركة في آلة التصوير، فعلية أو افتراضية) وبالتالي اختراع التوليف الذي هو أساس الفن السينمائي.

---

(1) "الشاشة الفرنسية عدد 101 (3 يونيو 1947).

ومن جورج سادول أستعير بعض المعلومات الفنية كي أخطط تاريخًا موجزًا لهذا التحرر: فلقد ظلت آلة التصوير زمنًا طويلًا جامدة في مكانها كما لو كانت موضوعة في الصفوف الأولى في المسرح، وهذه هي القاعدة المتعارف عليها، قاعدة وحدة زاوية الرؤية، التي قادت "ميليس" طوال عمله الفني، هو الذي كان خالقًا بالغ الخصوبة والعبقرية.

ومع ذلك فإن حركة آلة التصوير إلى الأمام أو الوراء قد اخترعت تلقائيًا منذ سنة 1896 على يد مصور من العاملين مع لوميير، كان قد وضع آلة التصوير في جندول بفنيسيا. وفي فيلم "عذاب المسيح"، الذي أخرجه زيكا سنة 1905، نرى لقطة بانورامية تتبع حركة المجوس أثناء وصولهم أمام مذود بيت لحم. لكن الفضل يرجع إلى إنجليزي هو ج. أ. سميث (الذي يمثل ما سماه سادول "مدرسة برايتون") في تخلص آلة التصوير منذ سنة 1900 من جمودها، بتغيير زاوية الرؤية في المشهد الواحد في الانتقال من منظر إلى آخر. وفي عدد من الأفلام التي تم إخراجها في تلك الفترة تنتقل آلة التصوير بحرية كافية من المنظر العام إلى المنظر الكبير، وإن كان هذا الأخير قد قدم في ذلك الوقت بتواضع وديع على أنه "خدعة" ينظر إليها من خلال عدسة أو منظار معظم. وقد كتب "سادول" يقول: "لقد حقق سميث تطورًا حاسمًا في السينما إذ تجاوز زاوية رؤية أديسون المحددة في الزوتروب ومسرح العرائس، وكذلك زاوية رؤية لوميير التي لا تزيد على عمل مصور فوتوغرافي من الهواة يحرك واحدة فقط

من صورته، وأيضًا وجهة نظر "مليس" المطابقة لزاوية نظر الجالس في الصفوف الأولى، على بساط سحري...<sup>(1)</sup>.

ومنذ ذلك الحين أصبحت آلة التصوير آلة التسجيل المرنة التي نعرفها اليوم. فهي أولًا، قد وضعت في خدمة دراسة موضوعية للحدث أو الديكور. ولنتذكر حركات آلة التصوير إلى الأمام والوراء التي كشفت قصور كاييريا، وقد مهدت هذه الحركات الطريق لكل الحركات الأخرى. وعلى الأخص الحركة التي صعدت فيها آلة جريفيث في بالون فكتشفت الديكور الهائل لمدينة بابل في فيلم "التعصب"، ولن تلبث آلة التصوير أن تعبر أكثر فأكثر عن وجهات نظر «ذاتية» بحركات متزايدة الجراءة، فنجدها في فيلم «آخر البشر» تقذف نفسها إلى الأمام كما لو كانت تجسم في الفضاء خط سير كلمات ربة بيت تصبح مثيرة لجارتها بقليل العماراة وقالها. وبعد بضع سنوات في فيلم «سقوط آل أوشير» بدت آلة جان أبشتين كما لو كانت محمولة بين أوراق شجر ميتة في قلب ريح عاصفة، بينما جعل أيزنشتين الآلة - في حركة أمامية مشهورة - تأخذ مكان ثور مندفع في حالة شبق نحو بقرة (في فيلم «الخط العام»)<sup>(2)</sup>. أما أبيل جانس فلم يكفه لإخراج فيلمه "نابليون" أن يستخدم آلات صغيرة موضوعة داخل مقذوفه مثل قذائف المدفع، بل "يقال إنه أراد أن يحصل على

---

(1) التاريخ العام للسينما: الجزء الثاني ص 173 و 174.

(2) تكرر نفس التأثير في فيلم "نشوة".



وجهة نظر كرة من كرات الثلج فأمر بقذف حوامل متحركة عليها آلات التصوير في فضاء الاستديو، فلما استبد القلق بالمنتجين وأرادوا نصب شباك لحماية الكاميرات من التحطيم احتج أبيل جانس قائلاً: أليست قذائف الثلج تتحطم، أيها السادة؟". وتحطمت آلة التصوير...<sup>(1)</sup>.

وعلينا مع ذلك أن ننتظر فيلم "سيدة البحيرة" (1947) لكي نرى ظهور فيلم على الشاشة يستخدم من أوله إلى آخره آلة التصوير "الذاتية"، أي التي تطابق عينها عين المتفرج بوساطة عين البطل. لكن المخرج هنا لم يفعل غير التنظيم المنهجي لتأثير سيكولوجي مستخدم منذ زمن بعيد، فمنذ سنة 1923 كان أبشتين قد وضع آلة تصوير فوق الخيل الخشبية الدوارة ليعطي وجهة نظر أناس محمولين في دورانها (في فيلم "قلب مخلص")، ومنذ 1924 كان "رينيه كلير" قد روع قلوب آلاف من المشاهدين عندما جال بالكاميرا في مرتفعات ومنخفضات مدينة الملاهي (في فيلم "إنترأكت")، بينما كان جانس يربط الكاميرا في كفل حصان راكض ويحصل بذلك على وجهة نظر بونابرت الهارب أمام المواطنين الكورسيكيين. وفي فيلم "طريق الحياة" لقطة سريعة بانورامية سريعة جداً<sup>(2)</sup> تصور انطباعات قوم أثناء رقصة فالس حامية. وفي عام 1932، في فيلم "دكتور جيكل ومستر هايد" أدت أول لقطة في الفيلم، وهي لقطة إلى

---

(1) سادل: تاريخ فن السينما، صفحة 168.

(2) أي أن محور عدسة آلة التصوير بمسح المنظر بشكل سريع لا يسمح للصورة بأن تظهر بوضوح على الشاشة.

الأمام، إلى أن يتمثل الجمهور نفسه في بطل الفيلم. وأقرب من هذا إلينا استخدام المخرج الفرنسي، أندريه كايات بذكاء لهذه الطريقة في بضعه فصول من فيلم «المغني المجهول» (1946)، إذ قصر استعمالها على طرق العودة إلى الوراء، كوسيلة لتصوير ذاكرة البطل عندما ترتد إليه شيئاً فشيئاً ويحاول أن ينتزع من الماضي نتفاً من الذكريات<sup>(1)</sup>. وفي سنة 1940 شرح «أورسن ويلز» في إخراج "قلب الظلام" وفكر في استخدام هذه الطريقة استخداماً مهيجاً، لكن المنتجين تراجعوا مفزوعين من جرأته.

وأخيراً، في سنة 1947، حقق روبرت مونجميري فكرة كانت تراوده منذ 1938، بإخراجه لفيلم "سيدة البحيرة"، وهو فيلم مثير من ناحية تصميمه نفسه، وإن كان مع ذلك عملاً فاشلاً. وخير تفسير لهذا الفشل قدمه ألبيرت لافاي الذي يرى أن "الخطأ في هذا الفيلم هو أن المخرج خلط بين تمثيل المتفرغ لنفسه في شيء وهمي، وتمثله لذاته في شخصية البطل المرئية". والسينما، رسالتها الواقعية، "تجعلنا قبل كل شيء نعرف عن الناس ما يمكن أن نسميه - باللغة الوجودية - طريقة حياتهم في الدنيا... أما في فيلم "سيدة البحيرة" فإن هناك شيئاً شاذاً هو أننا نحس أننا كنا نستطيع أن نكون أكثر وجوداً مع البطل لو أننا كنا نراه على الشاشة بالطريقة العادية. إن عدم وجود البطل الذي يتمثل المتفرج نفسه فيه يجعل من المستحيل حدوث ذلك التمثيل الرمزي.

---

(1) السينما الذاتية: مجلة الأزمنة الحديثة"، عدد 34 (1948).

وإن المقارنة بالأدب لتوضح هذه المسألة الحساسة شيئاً ما، وتبين السبب في أن هذا التمثيل مستحيل. فإذا فتحت رواية "موبي ديك" فإني أقرأ "دست قميصاً أو قميصين في حقيبتني القماشية العتيقة ثم تأبطتها وسعيت في طريق كاب هورن والباسفيك. وإذا غادرت حي مناهتن القديم، وصلت إلى نيو بدفورد مساء يوم سبت من ديسمبر. وهناك اشتد ضيقي عندما علمت أن السفينة الصغيرة القاصدة ميناء نانتوكيت قد أقلعت من مرساها..."، ونحن إذن أمام قصة مروية بضمير المتكلم، والمؤلف فيها يقص مباشرة مغامرات مفروض فيها أنها حدثت له، دون بطل وسيط في نقل كلامه. ومع ذلك فإن من الواضح أن هذه ال - "أنا" التي ألقاها في كل لحظة لا تجعلني أنسى كلما قرأت "أنا" أن أفهم أنها تعني اسم ملفيل بطل القصة. ولم يحدث لي في أية لحظة أن اندمجت في هذه "الأنا" الأدبية، بل كنت دائماً "أنا" أخرى قارئة. وعندما أفكر في المؤلف وسط مغامراته، فإني "أراه" من الخارج، تماماً مثلما يكون الحال عندما أتخيل نفسي عابراً ميدان سان مارك، فإني أرى نفسي في تصوري الذهني من الخارج، كشخص "آخر".

ولماذا يراد إذن أن يكون الأمر مختلفاً في حالة الفيلم؟ فهذه النظرة الموضوعية للذات، أو بالأحرى النظرة الموضوعية لذات أخرى التي أراها في مخيلتي، كيف يراد أن لا تتحقق بحتمية أكبر على الشاشة؟

هذه "الكاميرا الممثل" التي يفترض فيها أن تكون "أنا"، أتصورها كما لو كانت "شخصًا غيري". وعلى نحو أدق: أنا لا أتصور ما يدور على الشاشة كما لو كنت أنا هذا "الشاهد/ الكاميرا" ولست أنا من يتلقى الكلمة الموجهة إلى الكاميرا. أنا ببساطة أرى الصورة التي يقدمها إليّ المخرج بوصفها مطابقة لإحساس "الكاميرا/ الممثل" في هذه اللحظة.

وفي هذا "التصوير من الدرجة الثانية" تكمن الاستحالة السيكلوجية لاندماج المتفرج مع آلة التصوير. والأثر الذاتي الذي أراده المخرج السينمائي لا يتحقق إذن: إنني أرفض أن أعتقد أنني أنا نفسي "كاميرا ممثل".

ومن جهة أخرى لما كان بطل الحدث لا يظهر على الشاشة وكان من المستحيل عليّ، بناء على ذلك، أن أتمثل بنفسي فيه، فإن الشاشة تظل خاوية خواء ميثسًا، فما أرى فيها غير أفعال أناس يظل سلوكهم بالنسبة إليّ، من الناحية السيكلوجية، غريبًا وغير مفهوم.

وقد بين هتشكوك بخصوبة جرأته الفنية، وربما عن غير قصد منه، حدود هذه الطريقة وخطر الهزل الذي هي عرضة له، وذلك بإظهاره عملية "انتحار ذاتي" في فيلم "المأخوذ". فالجاسوس الذي انكشف أمره يدير مسدسه في وجه الكاميرا المستخدمة في تلك اللحظة استخدامًا "ذاتيًا" ويطلق الرصاصة، فإذا بالشاشة تصير حمراء، فيضاء، ثم سوداء، ولكن من يسعه أن يقول إن كانت وجهة النظر هذه متفقة مع الحقيقة؟

وهتشكوك، بعد هذه الغمزة المتواطئة مع الجمهور، هو أيضًا الذي دفع حركة آلة التصوير إلى ذروتها وهو يصور فيلم "الحبل" في نقطة واحدة من الواقع، إذ أن وصل "الحلقات" كان يتم بنوع من الاختفاء التدريجية في ظهور الممثلين أو على الصندوق، بينما آلة التصوير لا تتوقف عن التنقل بين الشخصيات طوال الحدث.

إن عددًا معينًا من العوامل هو الذي يخلق تعبيرية الصورة ويضبطها: دور آلة التصوير الذي يتكون من أربعة عناصر هي حركات آلة التصوير، والأشكال المختلفة للقطات، وزوايا التصوير والكادرات، ثم في المقام الثاني، أنواع الإضاءة، وأخيرًا الديكورات والملابس.

#### حركات الكاميرا

فلنحاول - دون أن نميز في البدء بين الأشكال المختلفة للحركات - أن نحدد وظائفها المتحددة من وجهة نظر التعبير الفيلمي.

وأعتقد أنني أستطيع تحديد سبع منها:

- (أ) مصاحبة شخص أو شيء متحرك: آلة التصوير تتبع عربة السفر المندفعة بسرعة الجياد الراكضة، في فيلم «الملاحقة العجيبة».
- (ب) خلق وهم الحركة لشيء ثابت: حركة إلى الأمام تعطي الإحساس بأن القلعة الطائرة ترتج على أرض المطار في فيلم «أحسن سنوات حياتنا».

(ج) وصف مكان أو حدث ذي مضمون مادي أو درامي محدد: في فيلم "14 يوليو" تكشف حركة آلة التصوير إلى الخلفية وبالتدريج المرقص في الهواء الطلق، وفي الفيلم "معركة ستالنجراد" تكشف حركة آلة التصوير الجانبية عن المعارك المحتدة في مصنع الجرار.

(د) تحديد العلاقات المكانية بين عنصرين من عناصر الحدث بين شخصين أو بين شخص وشيء بإدخال شعور بالتهديد أو بالخطر، وذلك بالتحرك نحو الشخصية التي في حالة سيطرة وتفوق مرسوم، والتي تفوق دون أن تكون مرئية (البنيت تكشف لشارلي شابلن أنه هو "النمرة" الرئيسية في العرض المسرحي، ثم تظهر آلة التصوير صاحب العمل وهو يتجسس على كلامها، في فيلم "السيرك")، أو بالتحرك نحو شيء ينبع منه الخطر أو هو رمز له (عروسان متكئان) على حاجز سفينة، ثم تراجع آلة التصوير وتدخل في مجالها حلقة نجاة تحمل اسم السفينة "تيتانك" في فيلم "الموكب"<sup>(1)</sup>.

---

(1) ولقد هنا أنه كثيراً ما يحدث أن تطل آلة التصوير ثابتة ويدخل عنصر جديد في الكادر، مما نجم عنه أثر مفاجئ وصدمة، ويكون هذا الأثر عنيقاً بقدر ما يكون ما على الشاشة مقلقاً أو فجائياً (انظر مثال فيلم "كز سيرا ماردي" المذكور فيما بعد). أو ذلك المثال الآخر الذي يفوقه إثارة: والمأخوذ من فيلم "دوران"، فهناك شارع مهجور خلال معركة برلين سنة 1945 وامرأة تخرج من مخز برغيف في يدها، وتعدو نحو آلة التصوير (الثابتة طوال اللقطة والموضوعة على مستوى الأرض) ثم تخرج من مجال آلة التصوير في المقدمة جهة اليسار، وفي اللحظة نفسها تصفر قبلة وتنفجر في الجوار القريب، ونرى، على الشاشة التي تظن خالية مدى لحظة مضطراً كبيراً ليد المرأة الهامدة، وهي تتخلى عن الرغيف الذي يتدحرج على الأرض. وكثيراً أيضاً ما يحدث أن يخرج من مجال آلة التصوير عنصر ويدخل آخر مرتبطاً بالأول. ففي فيلم "الوادي الأخضر" ترحب ابنة عامس المنجم في عربة خفية مع الزوج الذي فرض عليها، ونرى في الوقت نفسه، في مؤخرة اللقطة ظهور القسيس الذي كان يحبها والذي ينظر إليها وهي تتعد.

(هـ) التجسيم الدرامي لشخصية أو لشيء مقدر له أن يلعب دورًا هامًا في بقية الحدث: حركة آلة التصوير إلى الأمام مركزة على الشمعة التي ستحرق كوخ الأعمى، في فيلم "أبناء هيروشيما".

(و) تعبير ذاتي عن وجهة نظر لشخصية، وجهة نظر "ذاتية": حركة آلة التصوير إلى الأمام مركزة على الخاتم الذي يحمل دليل الاتهام، في فيلم "ظل من الشك" أو وجهة نظر "موضوعية": حركة آلة التصوير إلا الأمام على وجه لورا كلما استعادت ذكرى الماضي، في فيلم "لقاء قصير".

ولنحدد أن كل حركة توصف بأنها "ذاتية" إذا كانت آلة التصوير تأخذ مكان عين إحدى شخصيات الحدث، وبأنها "موضوعية" إذا كانت آلة التصوير تعبر عن وجهة نظر المتفرج، الشاهد الخارجي المحايد.

والأنواع الثلاثة الأولى من هذه الوظائف هي "وصفية" بحتة، أي أن حركة آلة التصوير ليست لها قيمة بذاتها بل بما تتيح للمتفرج أن يراه "وهذه الحركة مضمرة" ولازمة في الحالتين (أ) و(ب)، ويمكن

إبدالها بسلسلة لقطات منفصلة في الحالة (ج). أما الأنواع الأربعة الأخيرة منها، فإن لها على العكس من ذلك قيمة "درامية" أن الحركة نفسها لها دلالة بذاتها وتستهدف التعبير عن نصر مادي أو سيكولوجي يراد له أن يلعب دورًا حاسمًا في تطور الحدث، بإبراز ذلك العنصر إبرازًا خاصًا، كما يوضع خط تحت الكلمة لإبرازها.

ويمكننا أن نميز ثلاثة أنواع من حركة الكاميرا: الترافلنج، البانوراما، الكرين.

#### 1 - الترافلنج

الترافلنج عبارة عن تحرك الكاميرا بينما تظل الزاوية بين خط محور العدسة واتجاه سير الكاميرا ثابتة.

والترافلنج العامودي نادر، وليس له في الغالب دور غير مصاحبة شخص في حالة حركة: ففي فيلم "الأرز المر" تتبع الكاميرا البطلة وهي تتسلق السقالة التي ستلقي بنفسها من فوقها، وفي فيلم "معركة ستالنجراد" تصاحب الكاميرا هجمة المشاة السوفييت في سلم بيت خرب. وينبغي أن نذكر الترافلنج العامودي المشهور في فيلم "المواطن كين" وفيه ترتفع الكاميرا نحو سقف المسرح بينما تغني "سوزان"، وهذا الابتعاد التدريجي يكشف بقسوة ما في صوت المغنية من مواطن الضعف، ثم تركز الكاميرا المنظر على عاملين من عمال المسرح يعبران بحركة واضحة عن عدم رضائهما عن زوجة كين.



والترافلنج الجانبي له أغلب الأحيان دور وصفي: في فيلم "الأولاد المرحون" تجول الكاميرا في "بلاج" مزدحم بالمصطافين فتكشف مشاهد غريبة، وفي فيلم "أحسن سنوات حياتنا" يتتبع الجنود الثلاثة المسرحون من الجيش، أثناء عودتهم إلى بلدتهم، مشاهد الشارع البسيطة المؤثرة، من نافذة التاكسي (وجهة نظر ذاتية).

والترافلنج إلى الخلف يمكن أن تكون له عدة معانٍ:

- 1 - ختام في نهاية فيلم «كسبنا هذا المساء» تتراجع الكاميرا عن الجماعة المحيطة بالملاكم الجريح وزوجته، وتتوقف في لقطة ذات منظر عام.
- 2 - ابتعاد المكان: البحار العاجز كما يراه رفيقاه في الهجرة، من التاكسي الذي يحملهما بعد أن تركاه أمام بيته (فيلم "أحسن سنوات حياتنا").
- 3 - مصاحبة شخص يتقدم، ومن المهم درامياً أن يظل وجهه مرئياً في وضوح: في نهاية الفيلم "أبواب الليل" تسمح حركة الكاميرا في ترافلنج إلى الخلف بالاحتفاظ في مقدمة اللقطة بوجه "دييجو" المعذب بنهاية حبه المفجعة.
- 4 - انفصال معنوي: انظر التأثير الجميل النهائي في سلسلة لقطات الترافلنج إلى الخلف للمتبطلين النائمين، في

«العاطلين»، هذا التأثير الذي يرمز إلى انفصال «مورالدو» الشاب عن حياته المتورطة كطفيلي عقيم.

5 - إحساس بالعزلة أو الإعياء أو العجز: لقطة الترافلنج إلى الخلف في نهاية فيلم «لم ترقص غير صيف واحد» على الفتى اليائس لموت تلك التي كان يحبها. ومثلها في فيلم «الأهل الأشقياء» توحى برحيل «القافلة» نحو مغامرات جديدة أو الترافلنج إلى الخلف في فيلم "هذا البلاج الصغير الجميل" على الشخصيتين اللتين يتلعهما بالتدريج فضاء "البلاج" المهجور، فعبراً بذلك عن بؤسهما المعنوي. أو الترافلنج إلى الخلف على النهر الذي تساقط فوقه قطرات المطر في فيلم "نزهة ريفية" وهي حركة تعبر - بطولها المفعم بالإصرار وما في مضمونها من حزن شجي - تعبيراً يبلغ حد الضنى عن الحنين إلى هناء مستحيل.

وأخيراً ينبغي أن ندرس في شيء من الإسهاب حركة الترافلنج إلى الأمام التي تعتبر أكثر هذه الحركات أهمية وترجع أهميتها بلا ريب إلى أنها طبيعية أكثر من غيرها، فهي تطابق في الواقع وجهة نظر شخص يتقدم، أو تصويب النظر نحو مركز الاهتمام. ولنعد أولاً إلى ذكرى الترافلنج إلى الأمام في فيلم "سيدة البهيرة" الذي يبرره استخدام "ذاتي" للكاميرا. وقد رأينا أن في الإمكان، على نحو استثنائي، أن يكون الأمر متعلقاً بوجهة حيوان "الثور في فيلم" "الخط العام، أو حتى بوجهة

نظر شيء (كرة تلج في فيلم "نابليون") فإذا وضعنا هذا موضع الاعتبار،  
فإنني سأحدد خمس وظائف تعبيرية لحركة الترافلنج إلى الأمام:

1 - تمهيد:

الحركة تدخلنا في العالم الذي سيدور فيه الحدث: أثناء مقدمة  
فيلم «الكابوس» الإيطالي، ترافلنج إلى الأمام طويل على الطريق الواقع  
على شاطئ نهر ألبو.

أو بداية فيلم "كسبنا هذا المساء" حيث تبدأ الكاميرا من لقطة  
عامة لتصل في النهاية إلى الملاكم النائم في حجرته بالفندق.

2 - وصف المكان الديجيتيكي:

منظر القضبان الهاربة مرئية من مقدمة القاطرة في فيلم "الحيوان  
البشري".

أوطيران الأكداش في قصر "كين".

3 - تجسم عنصر هام بالنسبة إلى بقية الحدث:

وقد سبق ذكر حركة الكاميرا على الشمعة في فيلم "أبناء هيروشيما"  
أو على العم شارلي وهو يخرج من المحطة مع أقاربه الريفيين الذين  
أقبلوا للترحيب به، يمكننا أن نقرأ على وجهه انفعالا ممتزجا بالقلق في  
فيلم "ظل من الشك".

4 - الانتقال إلى داخل النفس:

أي العرض الموضوعي للحلم أو للذكرى أو للهلوسة:

للحلم: الصبي يرى نفسه في الحلم وهو يفوز بما يريده كما في  
فيلم "الحمار الأبيض".

للذكرى: السكير يستريح بعض لحظات انهياره في فيلم "عطلة الأسبوع المفقود".

الهلوسة: الناصر الأيرلندي الجريح الذي يعتقد أنه عاد إلى السجن في فيلم "ثمانى ساعات من إيقاف التنفيذ".

#### 5 - التوتر العقلي:

وأخيراً، هذه الوظيفة هي بلا ريب أكثر هذه الوظائف أهمية، يعبر الترافلنج إلى الأمام - موضوعياً ومادياً - عن التوتر العقلي لشخصية ما (تأثر - عاطفة - رغبة - فكرة: وكلها عنيفة وفجائية)، ويمكننا أن نميز ثلاث طرق مختلفة في هذا الاتجاه.

(أ) معالجة أسميها «موضوعية» لأن الكاميرا لا تتخذ وجهة نظر الشخصية بل وجهة النظر المحتملة للمتفرج.

في فيلم "عيد الفصح الدامي" نجد ترافلنج سريعاً إلى الأمام على الفلاح الغني "بونيفليو" الذي يعصف به الرعب، في اللحظة التي يرى فيها أمام بيته الراعي الذي كان بعث به إلى السجن بعد أن نهب ماشيته، وفي يده بندقيته.

(ب) معالجة «ذاتية» لأن الكاميرا فيها بدقة تحل محل عيني الشخصية التي يراد التعبير عن مضمونها العقلي. وسيقال إن الترافلنج إنه «واقعي» إذا كانت الشخصية تتقدم.

ففي فيلم "مترو بوليس" مثلاً تجسم مثل هذه الحركة

الجهود اليائسة لرجل يريد اقتحام طريقة وسط جمهور في حالة رعب، كي يبلغ بابًا يعصمه من تدفق المياه على المدينة المنشأة تحت الأرض.

وفي فيلم "ظل من الشك" نرى ترافلنج إلى الأمام يعطي وجهة نظر الفتاة التي تعلم أنها معرضة للخطر وتفحص وجه عمها المعادي وهي تتقدم نحوه. (ويعزز الإحساس بالقلق ويقويه تصوير العم وهو يقف أعلى السلم والكاميرا تصوره من أسفل).

(ج) وأخيرًا سأسمي الترافلنج «ذاتيًا غير واقعي» إذا ظلت «الشخصية/ الموضوع» ساكنة في مكانها لا تتحرك. ويعبر الترافلنج في هذه الحالة على نحو ما عن «مرمى» النظر وعن حركة الاهتمام والتوتر العقلي لتلك الشخصية بالنسبة إلى شيء ذي أهمية درامية عظيمة، وقد تبلغ حد الحياة أو الموت. وهذا الاستخدام للكاميرا قد أثمر عددًا من المؤثرات ذات الروعة التعبيرية البالغة في اللغة السينمائية:

ففي فيلم "هتشكوك" المشهور "ابتزاز" حركة ترافلنج إلى الأمام فائقة السرعة حتى تصل إلى منظر كبير لوجه ميت، تعبر عن الاكتشاف الفجائي لامرأة ما، إن القاتل ليس غير حبيبها الموجود في الحجرة بين رجال الشرطة.

وفي فيلم "14 يوليو" تندفع أنا وقد برح بها الحزن لموت أمها المفاجئ نحو النافذة وتنادي صديقها جان الذي يسكن البيت المواجه. وهنا تجسد الكاميرا نداء الفتاة اليائس، فتجتاز الشارع وتظهر السرير الخالي في حجرة الشاب في منظر قريب. وفي فيلم "ظل من الشك" تعبر حركة مماثلة عن رعب العم القاتل عندما يلمح في أصبح ابنة أخيه الخاتم الذي يقيم الدليل على جريمته.

وأخيرًا في فيلم "الحصاد" عندما تدرك البطلة المفزوعة أنها شربت من كوبٍ مريضةٍ بالتيفوس، تثب الكاميرا نحو الأمام وثبة هائلة فتبرز الكوب المشئوم في منظر كبير وهاجًا في العتمة.

## 2 - البانوراما

البانوراما هي عبارة عن حركة دائرية من الكاميرا حول محورها العامودي أو الأفقي دون نقل الآلة من مكانها. وغالبًا ما تبرر حركة البانوراما ضرورة تتبع شخصًا أو عربة في حالة حركة. وسأميز ثلاثة نماذج رئيسية منها:

### 1 - الوصفى البحث:

والغرض منه كشف مكان ما.

وله في أغلب الأحوال دور تمهيدي أو ختامي (مثل اللقطات البانورامية على حي ستالنجراد في بداية وفي نهاية فيلم "أبواب

الليل")، أو أنه يصور مجال نظر شخصية تمسح المكان بنظرها متطلعة الأفق وفي هذه الحالة يبدأ أو ينتهي على وجه الشاهد: مثل المدرسة وهي تنظر إلى أطلال المدينة في فيلم "أبناء هيروشيما".

## 2 - التعبيري:

وهو مبني على نوع من الخدمة، وعلى استخدام غير واقعي للكاميرا والغرض منه الإيحاء بإحساس أو بفكرة ما: مثل اللقطات بانورامية السريعة التي تجعل دوار الراقصين محسوسًا في فيلم "طريق الحياة". أو تلك التي نجدها في فيلم "تمسك بأرضك" وهو فيلم هولندي قصير عن إعادة بناء مدينة روتردام وهي لقطات بانورامية عامودية من فوق إلى تحت وسريعة جدًا للعمارات تعطي للمتفرج إحساسًا بأنه يرى تلك الأبنية الفخمة كأنما تنبت من الأرض بسرعة خارقة.

## 3 - الدرامي:

وهو أكثر النماذج الثلاثة إثارة للاهتمام، لأنه يلعب دورًا مباشرًا في الرواية، والغرض منه إيجاد علاقات مكانية، إما بين شخص ينظر والمشهد أو الشيء المنظور إليه، وإما بين شخص أو عدة أشخاص آخرين يراقبون من جهة أخرى. وفي هذه الحالة تدخل الحركة إحساسًا بالتهديد أو بالعداء أو بالتفوق المرسوم "أن يرى المرء دون أن يرى، مثلًا" من جانب ذلك - أولئك - الذين تتجه الكاميرا نحوهم في المكان الثاني.

وإذا شئنا مثالاً آخر غير مثال فيلم "السيرك" المذكور في بداية هذا الفصل، فإننا نجد المثال المشهور في فيلم "الملاحقة العجيبة": فالكاميرا موضوعة في قمة مرتفع صخري، تتبع مركبة السفر وهي تشق طريقها في قلب الوادي، ثم تنتقل فجأة إلى جماعة قريبة من الهنود المتأهبين للقيام بكمين. وفي فيلم "ظل من الشك" نجد شيئاً مماثلاً: فالكاميرا تترك رجال الشرطة الخائنين وتصور الرجل الذي يبحثان عنه، والذي يرصد حركاتهما بعد أن فر منهما. وفي هذين المثالين يضاعف تصوير اللقطة من فوق مستوى النظر من عجز عربة السفر من جهة، وعجز رجال الشرطة من جهة أخرى.

3 - الكرين مزج غير محدد من الترافلنج والبانوراما ينفذ بآلة تشبه الآلة الرافعة.

وهي حركة نادرة، وغير طبيعية على العموم، للاندماج اندماجاً تاماً في الرواية إذا ظلت هذه الحركة وصفية بحتة. ونجد مثالاً لحركة الكرين في فيلم "المطاردة المفجعة" عندما تتبع الكاميرا "ميشيل" الذي خطف المجرمون خطيبته، ثم تصعد عاليًا وتكشف في منظر عام الجمعية التعاونية الذي أطلق فيها الإنذار، ثم تعاود النزول لتصور "ميشيل" والمدير في منظر قريب. وإذا استعمل الكرين في بداية الفيلم كان له في الغالب دور إدخال المتفرج في العالم الديجيتيكي الذي يصفه بإلحاح متفاوت (انظر مقدمات أفلام "الشیطان في الجسد" و"المسيح الممنوع" و"ثمانى ساعات من وقف التنفيذ")<sup>(1)</sup>.

---

(1) وهذه المناظر مطبوعة على المشاهد التي يدور بينها الحدث كما تبدو من الطائرة.



لكننا يسعنا أن نذكر بضع لقطات بالكريّن تستحق الإشارة إليها لقوتها التعبيرية. وسأذكر أولاً تلك الحركة المشهورة التي قام بها "هتشكوك" في فيلم "المكبّلون" فالكاميرا تبدأ من منظر عام من أعلى لتهبط في صالة البيت مترنحة حتى تصل إلى منظر كبير لمفتاح صغير تمسكه البطلة في يدها، وتبرز هذه الحركة أهميته القصوى في الحدث. أما فيلم "جريمة السيد لانج" فإنه يحتوي على لقطة بالكريّن أحدثت دوياً عند ظهورها: فالكاميرا وهي موضوعة خارج البيت، ترينا، لانج وهو يمسك مسدساً ثم تتبعه بينما يجتاز ورشة المطبعة ويهبط السلم ويخرج إلى فناء العمارة كي يصرع "باتالا" الخسيس الذي "بعث إلى الوجود" بغرض واحد هو الاستيلاء على أرباح الجمعية التعاونية. وحركة الكاميرا الطويلة هنا تعبر بقوة عن سير الأحداث الكبار وعن إرادة "لانج" النيرة الحازمة، إذ يريد إقرار العدالة بنفسه. كما يتضمن فيلم "قضية بارادين" لقطة بالكريّن جديرة بالمشاهدة في مشهد المحكمة: فالكاميرا تدور حول الشابة المتهمة بقتل زوجها والجالسة على مقعد المتهمين لتصويرها في نفس الوقت مع وصيف الضحية الذي يجتاز القاعة للوصول إلى منصة الشهود. ويبدو لي، من إرادة الاحتفاظ خلال لحظة طويلة بالخصمين في نفس الكادر، فضلاً عن الاهتمام بوجود وجه المرأة في مقدمة اللقطة، حيث يكون في الإمكان قراءة تعبير القلق اليقظ، إننا يمكننا أن نرى فيهما رغبة "هتشكوك" في الإحياء بوجود علاقة بين هذين الخصمين، وهي علاقة لم تتحدد بعد، وإن كانت بقية الفيلم ستوضحها، ورغبته في خلق

الإحساس بارتباطها في هذه المغامرة. ونجد حركة مماثلة إلى حد ما في فيلم "هملت" فبينما كان الممثلون المتجولون يمثلون المسرحية التي حسرت القناع عن الملك القاتل، وبينما ظلت الكاميرا موجهة نحو الممثلين، قامت ببضع حركات دائرية ذهابًا وإيابًا حول القاعة، كاشفة في كل مرة وفي منظر قريب عناصر درامية جديدة، كرعب الملك المتزايد، ومظاهر الانتصار الشيطانية عند هملت، والفضول المتزايد من جانب هوراشيو وسائر الحاضرين نحو سلوك الملك.

وينبغي أيضًا ذكر حركة الكرين الفائقة الجمال التي ظهرت في فيلم "الشيطان في الجسد" في اللحظة التي كان الشاب والفتاة فيها يقضيان الليلة الأولى من ليالي الحب: عندما تقوم الكاميرا بترافلنج دائري حول رأس سريرهما ثم تتوقف لحظة على يد تطفئ المصباح القريب من الوسادة، بينما تحاول يد أخرى منعها، ثم تدخل الكاميرا النار في المدفأة في الكادر. وهذه الحركة نفسها التي تبرز الأهمية الاستثنائية للحظة من اللحظات تعود إلى الظهور في لحظة الموت "مارت"، وبذلك يكون مولد هذه العاطفة العظيمة ونهايتها مقترنين، وربما الخطيئة والتفكير أيضًا.

وأخيرًا سأذكر لقطة الكرين التي نجدها في فيلم "وصية الدكتور مابوس" في ذلك الفصل الاستهلاكي الذي يعتبر من أروع الفصول في تاريخ السينما: فالمشهد يدور في شبه مخزن مزدحم بأشياء عديدة التنوع بينما تصل من مكان مجاور ضجة تصم السمع، كأنها

تصدر عن آلة شيطانية، والكاميرا تتقدم ببطء وهي تكشف الديكور وتفصل الأشياء المقدسة وتفتش الأركان، ثم فجأة وبحركة حاسمة قصيرة وسريعة، تكتشف رجلاً متربصاً وراء صندوق وجهه موسوم بالرعب. لقد حقق المخرج "فريتزلانج" هنا نقلة جريئة، لحساب "المتفرج/ الكاميرا" لإقلاق الرجل المختبئ، كما لو كانت مفاجأة اكتشافه (المضمرة من جانب الكاميرا) لا يساويها إلا خوفه الحقيقي من أولئك الذين يحاول أن يخفي عنهم وجوده.

ويقل استخدام هذه الحركات المعقدة لآلة التصوير، وهو ما نقره ونستحسنه، فهي بشكل عام تظاهر بالبراعة، كان يخلب الأبواب من عشرين سنة. وسيظل الهواة يذكرون ملك الحركة الطويلة التي تتبع العربة الخفيفة في فيلم "المؤتمر يلهو". والحركة الأخرى التي تفتح فيلم "الفتيان المرحون" والتي هي بلا ريب أطول لقطة بالكرين في تاريخ السينما، إذ تتأرجح فيها الكاميرا وراء الراعي ذي الصوت الذهبي وهو يقود قطيعه، خلال أربع دقائق.

#### المقاسات المختلفة للقطات

حجم المنظر (وبالتالي اسمه ومكانه في المصطلحات الفنية) تحددها المسافة بين الكاميرا والموضوع.

واختيار كل منظر يتحدد بالموضوع اللازم للرواية، وينبغي أن يكون هناك تعادل كامل بين نوع المنظر ومضمونه المادي

من جهة (فالمنظر يكون أكبر أو أقرب كلما كان هناك عدد أقل من الأشياء المطلوب (إبرازها) وبين حجم اللقطة ومضمونها الدرامي من جهة أخرى (المنظر يكون أكبر كلما كان محتواه أو دلالاته الدييجيتيكية أكبر).

حجم ونوع المنظر يحدد بشكل عام طوله، لأن هذا الطول تحدده ضرورة إتاحة الوقت المادي للمتفرج لإدراك مضمون اللقطة. ولهذا تكون اللقطة ذات المنظر العام في العادة أطول من اللقطة ذات المنظر الكبير. لكن من الواضح أن في الإمكان أن تكون اللقطة ذات المنظر الكبير طويلة أو بالغة الطول إذا كان المخرج يريد التعبير عن فكرة معينة، أو في هذه الحالة تكون القيمة الدرامية مقدمة على مجرد الوصف.

ولن أقوم هنا بدراسة مفصلة لأنواع اللقطات المتعددة التي تكون طبقاً لتعبير هنري أجيل المحكم: "توزيعاً موسيقياً حقيقياً للواقع". وهذه الأنواع عديدة، وهي فضلاً عن ذلك قلما تكون ذات معنى واحد محدد، فإن المنظر العام لمشهد طبيعي يستطيع أن يضم جزءاً من شخصية في المقدمة في منظر قريب. وفي الإمكان صف الممثلين على مسافات متفاوتة. وسنرى أن عمق الصورة هو عنصر هام في الإخراج. ولنذكر مع "جورج سادول" أن كل أنواع اللقطات قد استخدمت قبل السينما في الفنون التشكيلية والزخرفية والحفر على المعادن (مناظر طبيعية، رسوم لأشخاص كاملة أو نصفية، ميداليات، نقش على الأحجار الثمينة، إلخ).

وليس لمعظم أنواع اللقطات من سبب غير سهولة الإدراك ووضوح الرواية، فيما عدا المنظر الكبير والمنظر العام، فإن لهما في أكثر الأحيان دلالة سيكولوجية محددة لا دورًا وصفيًا فحسب.

والمنظر العام إذ يجعل من الإنسان ذلك الشبح الصغير إنما يعيد إدماجه في العالم ويجعل منه فريسة للأشياء. ومن هنا تلك المسحة السيكولوجية المتشائمة والجو المعنوي المائل إلى السلبية. ويعبر المنظر العام إذن، عن العزلة (روبينسون كروزو صارخًا بيأسه وجهًا لوجه أمام المحيط في فيلم بونويل والعجز عن مغالبة الأقدار) (شبح البطل التعس في فيلم "الشهرون" وهو مقيد إلى جثة وسط وادي الموت)، أو عن التعطيل (مثلما في فيلم «المتعطلون» وهم يقتلون الوقت على البلاج)، أو عن نوع من الذوبان المتلاشي في طبيعة فاسدة (في فيلم «شبكة الصياد») أو إدماج الناس في منظر طبيعي يحميهم بابتلاعه لهم (فصل مستنقعات نهو البو في فيلم «يا بلدتنا»)، أو تصوير أبطال الرواية في ديكور لا نهاية له وحافل باللذة على صورة غرامهم المشبوب (النزهة على البلاج في فيلم «الصنادل»).

أما المنظر الكبير فهو يكون إحدى الإضافات النوعية البالغة الأهمية للسينما. وقد عرف جان أبشتين كيف يحدد صفتها في صفحة بديعة بقوله "ليس هناك حاجز بين العمل الفني وبين المتفرج. إننا لا ننظر إلى الحياة، إننا نقتحمها. وهذا الاقتحام يسمح بكل صلة حميمة. إن وجهًا تحت العدسة المكبرة يستدير ويعرض جغرافيته المضطربة...

إنها معجزة الوجود الحقيقي، الحياة نابضة ومختلجة ومتضحة كرمانة جميلة شهية، مقشرة، قابلة للالتهام وذات لذة غريبة". ومن المؤكد أن المنظر الكبير للوجه البشري تتجلى منه على أحسن وجه قوة الفيلم السيكولوجية والدرامية وأن هذا النوع من اللقطات يكون أول وأصح محاولة للسينما تستبطن مكونات النفس البشرية.

ويبلغ من حدة وحيوية العرض الواقعي للعالم بواسطة السينما أن الشاشة يمكنها أن تجعل الأشياء الجامدة "تعيش" أمام أبصارنا. وأقول هذا وأنا أفكر من ذلك المنظر الكبير للتفاحة في فيلم "الأرض" الذي نستطيع أن نقول عنه دون أن نتجاوز الواقع أن من لم يره فهو لم يَرَ قط تفاحة. لكن الكاميرا تعرف على الخصوص كيف تتفحص الوجوه وتجعل أدق الانفعالات الداخلية واضحة عليها. ومن ذا الذي يستطيع أن ينسى روعة وجه ليليان جيس في فيلم "الزنبقة المحطمة"، أو وجه فالكونيتي في فيلم "عذاب جان دارك". ومن ذا الذي لم يبلغ به الانفعال حد الدموع لرؤيته وجه "هنريت" الذي تعذبه فكرة استحالة استعادة هناء لم تعرف كيف تقنصه في الوقت المناسب يوم تعثر على ذلك الذي كان حبيبها (سيلفيا باتاي في فيلم "نزهة ريفية")، أو وجه ماريا عندما تفكر في بكرة الصباح، وهي في مطبخ كئيب، في وطأة الشقاء لأنها حبلت (ماريا بياكازيلو في فيلم "أومبرتو د.")، ثم من ذا الذي لم ترجفه الشفقة أمام قبول هاري لايم للضربة القاضية من جانب صديقه الذي تدور في نفسه معركة درامية

بين الاستفطاع والصداقة (أورسون ويلز في فيلم "الرجل الثالث" أو "شيرلي بوث" في فيلم عودي يا صغيرتي شيئا" إذ هي عصبية ومحتدمة ومستغرقة بتمامها في حلمها الباطني القائم على العودة المستحيلة لكلبتها الصغيرة)؟

ويجب مع ذلك أن نلاحظ أن المنظر الكبير، رغم فاعليته الساحرة، كان في أغلب الأحوال (وخاصة في المرحلة الصامتة) بالاشتراك مع التوليف "التأثري"، أوضح مظاهر "كتابة فنية" لم تكن دائماً مناسبة للرواية، وهي الآن لا تستخدم على نطاق ضيق، بقدر ما اكتسبت السينما من وسائل تعبيرية أخرى (وخاصة الصوت) حيث تغيرت أساليبها الجمالية.

وعلى العكس مما يعتقد "أندريه مالرو" في كتابه "تخطيط سيكولوجية السينما" لم يكن "جريفث" هو الذي "اخترع" المنظر الكبير المستحدث منذ سنة 1900، كما رأيناه بفضل الإنجليزي سميث لكن الواقع أن جريفث "كان أول من عرف كيف يجعل تلك النافذة المدهشة المفتوحة على النفس البشرية، كما صارت كذلك فيما بعد على أيدي أيزنشتين وبودوفكين ودرابير. وقد اعتبر المنظر الكبير في بداية الأمر، ورغم أن ذلك يبدو طبيعياً، جرأة في التعبير معرصة إلى حد ما إلى أن تظل غير مفهومة من المتفرج. وقد سخر المير رايس من الطابع غير المعقول للمنظر الكبير عندما جعل أبطال روايته "الرحلة إلى بوريليا" يحكون أن: "عش عصفور أبو الحسى

على شجرة قريبة (المعروف بحجمه المتناهي الصغر) قد تضخم إلى حد جعلنا نتراجع من الرعب. وعندما تضاءل حجم العصفور بدا لنا حمل يرمى على البعد كأنه في حجم فيل<sup>(1)</sup>.

إن المنظر الكبير، فيما عدا الحالة التي تكون له فيها قيمة وصفية فيقوم بدور التضخيم التفسيري، يمثل العزو لمجال الضمير أو التوتر العقلي العظيم أو طريقة تفكير مرسومة. وهو، كما رأينا، النهاية الطبيعية لحركة الكاميرا إلى الأمام التي لا عمل لها في أغلب الأحوال إلا تقوية وتدعيم المحتوى الدرامي الذي يتكون منه المنظر الكبير نفسه. وفي حالة تصوير اللقطة لشيء ما، يعبر المنظر عادة عن وجهة نظر أحد ممثلي الديجيز، ويجسد الحيوية التي تفرض بها عاطفة أو فكرة نفسها على نفسه. ومن هذا النوع المنظر الكبير لسكين الورق التي سيطعن بها الموظف الصغير الهزوة "الكلبة"، أو المنظر الكبير لكوب اللبن الذي يحتمل أن يكون مسمومًا، والذي يرمع بطة فيلم "المأخوذ". وإذا كانت اللقطة لوجه، فإنه من الممكن بالطبع أن يكون هذا الوجه "موضوع" نظرة شخصية أخرى من شخصيات الحدث، لكن وجهة النظر على العموم هي وجهة نظر المتفرج بواسطة الكاميرا. وعند ذلك يوحى المنظر الكبير بتوتر عقلي قوي عند الشخصية. والمثال موجود في اللقطات الموجعة لوجه لورا كلما غاصت في

---

(1) رحلة إلى بوريللا - صفحة 29.



عباب ماضيها (في الفيلم "لقاء قصير")، أو لقطات وجه جان دارك وهي فريسة التعذيب النفسي الذي ينزله بها قضاتها، في فيلم دراير والإحساس بالضييق أو القلق يمكن أن يقويه كادر غير عادي (الجزء من وجه شخصيات فيلم "الطوفان"، من إخراج ديلوك، وهو يفكر في الجريمة التي ارتكبتها)، كما يمكن أن يقويه استخدام منظر كبير جدًا يسمى "منظر دخيل" كعين المدمن في فيلم "إجازة نهاية الأسبوع المفقودة" عندما انتزعه رنين جرس التليفون من نومه المخمور، أو كفم بطل كفيلم "بعد الغروب يأتي الليل"، عندما يتفوه بألفاظ متنافرة في ذروة إحدى أزماته.

#### زوايا التصوير

عندما لا يكون لزوايا التصوير الاستثنائية مبرر مباشر من موقف ديجيتيكي، فإنها يمكن أن تكتسب دلالة سيكولوجية خاصة. اللقطة من أسفل (الموضوع مصور من تحت إلى فوق، والعدسة تحت المستوى الطبيعي للنظر) يعطي، على العموم، إحساسًا بالتفوق والحماسة والنصر، إذ أنه يكبر الأشخاص ويميل إلى تعظيمهم بإبرازهم على صفحة السماء إلى حد يتوج هاماتهم بهالات السحب: في فيلم «طريق الحياة» منظر من أسفل، لفتيان يحملون قضبانًا ترمز إلى فرحتهم بالعمل وبالنصر الذي ظفروا به على أنفسهم. وهناك زاوية مماثلة تجسد قوة الرأس مالي «لييدوف» في فيلم

«نهاية سانت بطرسبرج» وكذلك النبل المعنوي والعبقريّة العسكرية  
لألكسندر نيفسكي.

وأخيراً هناك اللقطة من أسفل في فيلم «آخر البشر» التي صور  
فيها حارس الباب في الفندق الكبير وهو في حلتّه القشبيّة وهي لقطة  
تظل خفيفة إلى اللحظة التي تزداد فيها حدتها بزواوية عكسية.  
اللقطة من أعلى (التصوير من أعلى إلى أسفل) يرمي في الواقع  
إلى تصغير الشخص، إلى سحقه معنوياً بخفضه إلى مستوى الأرض،  
إلى جعله شيئاً مغموراً في حتمية لا يمكنه تخطيها وكأنه لعبة  
للأقدار.

ونجد مثلاً طيّباً لهذا التأثير في فيلم «ظل من الشك»: ففي  
اللحظة التي تكتشف فيها الفتاة الدليل على أن عمها قاتل، تتحرك  
الكاميرا فجأة في حركة إلى الخلف ثم ترتفع إلى أعلى، فتعطي وجهة  
النظر الناتجة عن هذه الحركة إحساساً متقناً بالاستفزاز والأسى اللذين  
يستوليان عند ذاك على البطلة.

ومثال آخر أفضل - لأنه طبيعي أكثر من المثال السابق - في فيلم  
«روما مدينة مفتوحة»: مشهد صوت ماريا مصور من وجهة نظر طبيعية،  
لكن اللقطة التي يقتلها فيها الألمان مأخوذة من الدور العلوي لعمارة،  
والمرأة التي تعدو في الشارع تبدو عند ذاك حيواناً هشاً وضئيلاً في  
قبضة مصير عاتٍ لا يعرف الرحمة.

وينبغي الإشارة إلى بعض أمثلة نادرة للقطات عمودية:

في فيلم مارسيل لير بيبه «المال» وضع المخرج الكاميرا في وسط سقف قاعة البورصة الكبيرة، فحصل على وجهة نظر طريفة حقًا عن نشاط رجال الأعمال والسماسرة.

وفي «قضية باراديس» نجد نفس اللقطة العمودية المأخوذة من أعلى لكنها هنا أكثر تعبيرًا: وذلك في اللحظة التي يعترف فيها محامي المتهم - الذي وضعته اعترافات موكلته في مركز حرج - بعجزه عن الدفاع، ويغادر قاعة المحكمة في صمت مطبق.

وعلى العكس من ذلك كان «رينيه كلير» من قبل قد أبدع لقطة من أسفل عمودية وجريئة بالكاميرا، سمحت لنا بتأمل الملابس الداخلية من الطراز القديم التي كانت ترتديها راقصة سنة 1925 في فيلم «استراحة».

وهناك وجهة نظر أكثر إثارة للاهتمام هي وجهة نظر بطل فيلم «مصاص الدماء» المنقول (في الحلم) في نعش زود غطاؤه بنافذة صغيرة.

ويحدث أيضًا، بشكل أندر، أن تتأرجح الكاميرا لا حول محورها الأفقي، بل حول محورها البصري. وهنا نحصل على ما نسميه «كادرات مائلة» لكن هذه المؤثرات تدخل ضمن أنواع الزوايا. وإذا كانت مستخدمة استخدامًا ذاتيًا، فإنها تعطي وجهة نظر شخص غير موجود في حالة سكون عمودية. ومنذ سنة 1924، في فيلم يحمل عنوان «جاك الصغير»، كان كادر مائل «يطابق وجهة نظر سجين راقد

وهو يرى مدير السجن وأحد الحراس يدخلان زنزانته<sup>(1)</sup>. ونجد مؤثرات مماثلة في عدة أفلام لهتشكوك وعلى الأخص في بداية فيلم «المكبلون» عندما تتأرجح صورة رجل الشرطة حول محورها أثناء اقترابه من البطلة الممددة على سريرها. أما إذا كانت هذه الطريقة مستخدمة استخدامًا موضوعيًا فإنها يمكن أن تلبس معنى أهم وأكثر تعبيرًا: فالجنود الذين يطلقون المدفع في فيلم «أكتوبر» في كادر هائل قليلًا بحيث يبدو كما لو كانوا على طريق صاعد، وبتصوير من أسفل إلى حد يجعل وجهة النظر الناتجة عن ذلك تعطي إحساسًا عنيقًا بالجهد البدني والقوة. وأخيرًا، وهذا هو أهم ما في موضوعنا، يمكن أن يستهدف "الكادر المائل" تجسيد إحساس أحسته شخصية، في أعين المتفرجين، بشكل اضطراب أو اختلال عقلي. ونجد مثلاً على ذلك "الكادر المائل" مكرراً ثلاث مرات، في فيلم "المرحوم ماتياس باسكال" عندما يظهر البطل متوارياً وراء شيش نافذة، مما يعبر عن القلق الذي يشعر به وهو يصغي إلى محادثة بين الفتاة التي يحبها وشخص مريب. وفي فيلم "مفكرة المرقص" في مشهد الطبيب الذي يقوم بعملية الإجهاض يضيف الكادر المائل إلى الإحساس بالكرب الخانق الناشئ عن بشاعة الموضوع حدة كبيرة. وبنفس الطريقة عندما

---

(1) مجلة "سينيه بور توس" (العددان 8 و 9 من مارس 1924) تتكلم عن هذا "الكادر المائل"

مؤكدة طرافته، بشكر يجعلنا نعتقد أن تلك كانت أول مرة تستخدم فيها هذه الطريقة.

تفكر بطلة فيلم "لقاء قصير" في الانتحار بعد رحيل صديقها، تبدأ الصورة في التآرجح ولا تعود إلى الوضع الأفقي إلا بعد أن تتغلب على أزمته، في اللحظة التي تنطفئ على وجهها الزائغ انعكاسات القطار الذي كانت تريد أن تقذف بنفسها تحته.

وعندما يقرر القاتل في فيلم "ظل من الشك" قتل ابنة أخيه، يعبر كادر مائل عن فزع الرجل الذي يجد نفسه مضطراً إلى إضافة جريمة جديدة إلى جرائمه السابقة لإخفاء هذه الشاهدة المزعجة.

وأخيراً استخدم كارول ريد للكادرات المائلة بطريقة منهجية وبشكل مخفف لكي يخلق الإحساس بخيرة الكاتب المضطرب وقلقه، نتيجة للشهادات المتعارضة عن موت صديقه "هاري لايم" في فيلم "الرجل الثالث".

وفي الختام أشير إلى ما يمكن تسميته "الكادر المضطرب" والذي يرجع إلى أن آلة التصوير تهتز في جميع الاتجاهات. وكمثال بين أمثلة أخرى نذكر الكادر الموجود في فيلم "الوردة" والذي يعبر تعبيراً "ذاتياً" عن وجهة نظر الرجلين المصابين برصاص الأمان والذين يترنحان ثم يسقطان على ظهريهما وهما يريان المنظر يدور متآرجحاً. وتكون هذه الطريقة أكثر خصباً عندما تستخدم "موضوعياً"؛ فعندما أراد جانس في فيلمه "نابليون" أن يظهر المجلس النيابي الثوري مهتزاً بعاصفة الأهواء السياسية، هز الكاميرا في جميع الاتجاهات. كما استخدم جان أبشتين هذه الطريقة بذكاء ملحوظ في فيلم الغني

هو "سقوط آل أوشر": فهناك لقطة تمثل رجالاً يعانون من حمل نعش ثقيل يضطرب بحركات غير منتظمة وكل شيء يجري كما لو كانت هذه الحركات التي تعبر عن وجهة نظر الرجال الذين يحملون هذا العبء قد انتقلت إلى وجهة نظر المتفرج، لأن اللقطة لا تمثل المنظر الذي يراه هؤلاء الرجال أمام أعينهم، بل صورتهم هم أنفسهم. والموضوعية التي تتحقق بهذه الطريقة تضاعف مساهمة المتفرج الحساسة في مضمون الصورة.

### الكادرات

تكون الكادرات المظهر الأخير لمساهمة الكاميرا الخلاقة في تسجيل الواقع الخارجي لتحويله إلى مادة فنية. ومهمتها هي تكوين مضمون الصورة، أي الطريقة التي يقطع بها المخرج وينظم شريحة الواقع التي يقدمها للعدسة والتي تظهر مطابقة للحقيقة على الشاشة. إن اختيار المادة الفيلمية هو الميدان الأول في العمل الخلاق للسينما. وهذه النقطة الثانية، تنظيم محتوى الكادر، هي التي تشغلنا الآن.

وهذه أمثلة لكادرات ذات تعبير خاص:

في فيلم «الخط العام» تقصد الفلاحة الفقيرة مارتا جازها الغني لتسأله أن يعيرها حصاناً للحرث، فنرى القفا الضخم المنتفخ للمزارع الغني مصوراً في منظر كبير على حين يشغل النصف الثاني من الشاشة قوام المرأة السائلة، نحيلًا ومنكمشًا.

ويتضمن فيلم «الملاك الأزرق» كادراً يثير الدهشة بقوة إيحائه، عندما تصعد المغنية المغربية «لولا لولا» في السلم الحلزوني الذي يقود إلى حجرتها كي تغير فيها ملابسها، وهي لا ترتدي غير سروال وقميص لاصق ببدنها، وعندما تبلغ قمة السلم ولا يعود ظاهراً منها غير سمانتي ساقها، تخلع سروالها وتقذف به على كتف الأستاذ «راث» الذي تصعقه المفاجأة، إن هذا المشهد يثير إحساساً حسياً يكاد يكون حيوانياً، في نفس الوقت الذي يعلن فيه - ويفسر - انهيار الأستاذ.

أما «ستروهايم» فقد وجد من جانبه كادراً بالغ القوة لمشهد قصير في فيلم «جنون النساء» عندما تظهر بطلة الفيلم - وقد أصابها خيانة الرجل الذي تحبه باليأس - منكفئة على وجهها فوق سريرها وهي تبكي، ومصورة بطريقة تجعل العامود المعدني الأفقي لشباك السرير يستر جنبها، كرمز قوي إلى الدراما الداخلية التي تعصف بها.

وفي فيلم «الأم» يكتفي «بودو فكين» بأن يرينا - في منظر كبير - حذائي رجل الشرطة، كدلالة على الطابع الصامت والحاسم للاضطهاد القيصري.

ومن هذه الأمثلة القليلة نرى تنوع الإحاء الذي يستطيع به المخرج أن يكون صورة بطريقة تعبر إما عن وجهة نظر (المثال الأول) وإما إحساس (المثال الثاني) أو عاطفة (المثال الثالث) أو أخيراً عن فكرة (المثال الرابع).

وستتاح لنا الفرصة للالتقاء بهذه الأشكال المتنوعة للكادرات في بقية هذا الكتاب: فلتتقي بأولها عند الكلام على عمق الصورة (نجد أحياناً الشخصية التي يعتبر المشهد مرئياً بعيونها في منظر مقرب أمامي أو في منظر خلفي) وملتقي بالثاني في الفصل المخصص للإيجاز والاختصار، وبالثالث عند دراسة تعبير المضمون العقلي، والرابع عند ذكر الرمز ودور المنظر الكبير في التعبير عن الفكرة. وهكذا تتأيد الأهمية القصوى للكادر، بوصفه أكثر الوسائل المباشرة لزوماً للاستيلاء على الواقع بواسطة ذلك الفنان الذي نسميه الكاميرا<sup>(1)</sup>.

---

(1) فيما يتعلق بدور الكاميرا: انظر البحث البديع الدقيق المفصل الذي كتبه "ريناتو صاي".



## الفصل الثالث

### الإضاءة

الإضاءة هي، بعد عمل الكاميرا، العنصر الخلاق الثاني لتعبيرية الصورة، ولها أهميتها القصوى، التي لا تزال غير معروفة، لأن دورها في الحقيقة لا يظهر مباشرة لعين المتفرج غير المتنبه، إذ أنها تساهم على الأخص في خلق «الجو» وهو عنصر عسير التحليل. ومن جهة أخرى، تهتم معظم الأفلام الحالية اهتمامًا عظيمًا بالحقيقة في الإضاءة، كما أن مفهومًا واقعيًا سليمًا يميل إلى الابتعاد عن الاستخدام المتطرف أو الميلودرامي للإضاءة.

ولن أطيل الحديث عن الإضاءة - الطبيعية بحكم تعريفها من الناحية النظرية على الأقل - في المناظر التي تصور «في الخارج». وأقول من الناحية النظرية، لأن معظم المناظر النهارية تصور بمعونة الكشافات أو الشاشات العاكسة. ويجب أن نلاحظ على الأخص الخاصية «غير الطبيعية» للمناظر الليلية: إذ أنها غالبًا ما تكون مضاءة ساطعة، حتى عندما لا تتضمن الديجيزية - بكل وضوح - أي مصدر مضيء. ومن المؤكد أن لهذه المجافاة للواقعية أسبابًا فنية ملحة (إذ ينبغي بالطبع أن تنطبق الصورة على شريط الفيلم) لكنها تجد أيضًا ما

يبررها في الرغبة في الحصول على صورة متباينة يتوازن فيها الأبيض والأسود، وقابلية الضوء للتصوير مصدر خصب ومشروع لفنية الفيلم، بشرط أن لا تستخدم كعامل درامي مصطنع.

والمصور، في إضاءة المناظر الداخلية، يتمتع بأكبر قسط من حرية الخلق، ولمّا كان هذا النوع من الإضاءة لا تتحكم فيه قوانين طبيعية (أريد أن أقول قوانين خاضعة لحتمية الطبيعة)، فليس هناك من الناحية العملية أي حد للمشابهة الطبيعية يعوق مخيلة الخالق. وقد كتب «إرنست لندجرين» أن الإضاءة تفيد في تحديد وسبك انحناءات واستدارات الأشياء، وفي خلق الإحساس بالعمق المكاني، وفي خلق جو انفعالي، بل وبعض المؤثرات الدرامية<sup>(1)</sup>.

ويبدو أنه ينبغي علينا أن نبحث في المدرسة الألمانية<sup>(2)</sup> عن أصل ذلك النوع من سحر الضوء الذي لا تزال تقاليده سارية في أيامنا هذه، وعلى الأخص في السينما الأمريكية التي حمل إليها ذلك السحر مخرجون من أصل ألماني مثل فريتزلانج وشترنبرج وروبرت سيودماك وعدد كبير من المصورين. وتشير لوت إيزنر إلى التأثير العظيم لرجل المسرح الألماني ماكس رينهارت على السينما الحديثة فيما وراء الراين، لكنها تركز اهتمامها على تقليد جرمانى طويل العمر

---

(1) "فن الفيلم" - صفحة 129.

(2) المذهب التعبيري والكاميرا الراوية يتميزان بـ "استخدام التعبير للضوء" (انظر جورج سادول) في "تاريخ السينما" - صفحة 148.

"إن روح الرجل النورديكي الفأوستية تستسلم للمسافات الغارقة في الضباب، بينما يشكل رجل من طراز رينهارت عالمه السحري بمعاونة الضوء، ولا تستخدم الظلمة إلا كنقيض.

وهذا هو الميراث المزدوج للفيلم الألماني"<sup>(1)</sup>. ويمثل عمل فني مثل «ليلة سان سلفستر» (1923) ذروة هذا الاستعداد لاستيعاب القائم الغامق الذي كانت تتميز به الحقبة الصامتة للسينما الألمانية. وتلاحظ لوت أيزنر أن السيناريست كارل ماير قد حدد بدقة تامة لكل لقطة من لقطات ذلك الفيلم الإضاءة التي تستطيع أن تخلق الجو. فالحدث يدور بتمامه في الليل، في قاعة الحانة الشعبية، والغارقة في الدخان، وذات الضوء الشحيح، وأن الوحدة الزمنية (بضع ساعات) والوحدة المكانية (تكاد تكون كاملة: الحانة، ومسكن أصحابها، وبضعة مناظر خارجية نادرة للشارع ونوافذ فندق كبير ساطعة بالنور)، ووحدة الحدث ووحدة الجو الطبيعي (الليل)، والوحدة السيكلوجية (التشاؤم، والقدر المحتوم) تجعل من هذا الفيلم تحفة رائعة، لا من حيث موضوعه (فإن حالة هذا الرجل الذي ينتحر ليأسه من الكراهية المتأججة بين امرأته وأمه لهي حالة قليلة الحظ من مشابهة الحقيقة)، بل بذلك "الحضور" المدهش لإخراج "لوبر بيك".

ونجد هذا الموقف في جزء كبير من الإنتاج الأمريكي. ودون أن نتكلم عن جون فورد أو فريتز لانج، حتى قبل الحرب، فإن كل المدرسة

---

(1) "الشاشة الجنونية" - صفحة 32.

الواقعية المعاصرة تتسلط على تفكيرها مسائل الإضاءة، وتحلها بطريقة "تعبيرية". وإن تشاؤم السينما الأمريكية العميق (المرض العقلي المتمثل في "النهاية السعيدة" لا يناقض ما أقوله) يقودها إلى اختبار ظروف وديكورات ذات "جو" تراجيدي: كالليل الذي - فضلاً عن رمزيته - يترك للمصور حرية تامة في التكوين الضوئي. ولدينا حالة نموذجية هي حالة فيلم "صليب اللهب" الذي يدور بتمامه في الليل، والذي تتولى فيه مصابيح كهربائية مضاعفة التيار، تجريد الوجوه من طابعها الإنساني وتفسخ معالمها إلى بقع ساطعة وأخرى مظلمة. وهذا الاستخدام النظري للضوء يساهم بقوة في خلق الإحساس بالضيق الخانق الذي يغمر الدراما. وعلى نفس النسق، يعتبر فيلم مثل "القتلة" - بجعله الأضواء تساهم مباشرة في عنف الحدث، بما تسبغه على الأشخاص والأشياء من شراسة - نموذجياً لهذا الأسلوب "الجرماني" الذي نجده أيضاً عند روبرت وايز وجول داسان وبول روبسون وإيليا كازان، وحتى عند أورسون ويلز. ولقد عانت أوربا أيضاً من هذا النفوذ المرتد إليها، ويعتبر مارسيل كارينه فيلم "أبواب الليل" وكارول ريد فيلم "الرجل الثالث" مثالين جيدين لذلك. وهذا هو الحال أيضاً في أفلام ألمانية حديثة مثل "القتلة بيننا" و"رجل ضائع".

لكن هناك تحفظاً يفرض نفسه: فمهما تكن المؤثرات الناتجة ساحرة من الناحية الجمالية، فليس في الوسع إنكار أن هذه الإضاءات الشاذة الخانقة لها في كثير من الأحيان دور ميلودرامي سهل. والذي

أريد أن أقوله هو أن مواجهة النور بالظل كان له في أغلب الأحوال في السينما الألمانية معنى الصراع بين الخير والشر. واليوم يجعلنا الأسود والأبيض نفكر أحياناً في الرسامين "جويا" أو "دوميه"، لكنهما يبدوان في أغلب الأحوال مصطنعين. وفي الوسع خلق المؤثرات الشديدة التنوع باستخدام مصادر الضوء غير العادية أو الاستثنائية. ولدينا مثال حسن في أول مشهد من "المواطن كين": ففي اللحظة التي يتناقش فيها محررو الجريدة الإخبارية في صالة العرض نفسها، تكون رأس رئيس التحرير بتمامها في الظلمة، بينما يغمر معاونيه ضوء عنيف، ثم في لقطة أخرى، نرى كل أشباحهم على الشاشة كما لو كانت خيال الظل.

وعلى يد المذهب التعبيري صار استخدام الظلال المعروضة أيضاً "موضة" وطرزاً شائعاً، حيث كانت تلك الظلال تمثل صورة القدر<sup>(1)</sup>. وفي الوسع أن تكون لها دلالة «إيجازية» وأن تكون عنصر قلق عن طريق المجهول المفعم بالتهديد توحى به؛ ومثال ذلك شبح القاتل المتقدم نحو الضحية العاجزة في فيلم "ذو الوجه المجروح" أو ظل الرجل في فيلم "الملعون" وهو ينعكس على الإعلان الملصق الذي يحدد ثمن رأسه. لكن تلك الظلال يسعها أيضاً أن تكتسي قيمة رمزية، وهذا المظهر أعظم جدوى؛ ومثال ذلك ظل نابليون المنتصر وهو يتوضح على خريطة أوروبا، في فيلم "ماري فاليفسكا"، بينما يرمز ظل "كين" على وجه سوزان إلى عجز المرأة الشابة عن مقاومة إرادة زوجها المستبد.

---

(1) "الشاشة الجنوبية" - صفحة 71 إلى 73.

وثمة كلمة أخيرة عن استخدام المصادر المضيئة المتحركة التي تسمح بإحداث مؤثرات ذات قوة فريدة: في فيلم "الريح" من إخراج "سجوستروم" مصباح يضطرب في العاصفة بغير توقف وينفث في الأشياء حياة طيفية وينير بومضات مشؤومة وجه ليليان جيش المذعور. وفي فيلم "لقاء قصير" توحى انعكاسات أنوار قطار على وجهي المرأتين المتأهبتين للانتحار - إحياء رائعاً - بالصراع المفجع الدائر في نفسيهما بين الإعياء اليأس والرغبة في الحياة.

وفي نهاية هذا الفصل، يبدو أنه يسعنا أن نوسع مجال القول قليلاً لنسترجع من غياهب الماضي الإنساني معتقدات قديمة قدم البشرية. أليس هذا الدور الشيطاني الغامض للظلال مبنياً على جزع سلفنا الإنسان القديم أمام الظلال؟ لكان الشاشة تبعث الأساطير العتيقة التي عمرت آلاف السنين عن صراع الإنسان ضد الظل وخوفه وجهله، وأساطير الصدام الخالد بين الخير والشر... ومن جهة أخرى، ألا يكون ميل المخرجين إلى الإضاءة العنيفة والظلال العميقة نابغاً من الحقيقة الواقعية، وهي أن الشروط الضرورية للعرض السينمائي تتخلق نتيجة لذلك على الشاشة: الظلام، ووميض الشاشة، والعالم المغلق الحامي، وذلك الجو الرائع الطفولي الذي يكون إطار الردة في جوهرها، كما فهمها حق الفهم علماء النفس، في موضوع المغناطيسية الفيلمية.

## الفصل الرابع

### الملابس والديكورات

وهي العنصر الأخير المشارك في تكوين الصورة كوسيلة تعبيرية. وسأوجز في الكلام عن الملابس، التي كانت موضوع دراسات عديدة، وعلى الأخص عدد خاص من «مجلة السينما» (1949). والملابس عنصر نوعي سينمائي، ودورها في السينما مماثل لدورها في المسرح، مع فارق بالغ الحساسية، إذ أن ملابس السينما أقل «نمطية» وإن كانت أكثر «نموزجية» من ملابس المسرح. إن المسرح هو في الواقع فن التقاليد والكلمة، والملابس فيه قلما تكون «واقعية»، والحاجة إلى واقعيتها أقل لزومًا، فإن الشخصيات المسرحية، عاجلاً أو آجلاً، تتجه إلى الإعلان عن نفسها.

«أجل، هو أجاممنون، ملكك الذي يوقظك...».

وعلى العكس من ذلك ينبغي أن تكون ملابس السينما، مثل كل ما يظهر على الشاشة، أمينة للواقع إلى أقصى حد، ومطابقة للحقيقة إلى الحد الذي يسمح بالتعرف على الشخصيات بسهولة. "إن الملابس في الفيلم لا تكون مطلقاً عنصراً فنياً منعزلاً، وينبغي النظر إليها من جهة أسلوب خاص للإخراج في إمكانها أن تزيد أو تنقص

من تأثيره، وهي تبرز من أعماق مختلفة الديكورات لكي تخلع على حركات الشخصيات ومواقفها قيمتها، تبعًا لهيئة الشخصيات وتعبيرها، وبذلك تؤدي الملابس دورها، بالتعاون أو بالتناقض، في مجموعة الممثلين وفي اللقطة ككل وأخيرًا، يسع الملابس، تحت هذه الإضاءة أو تلك، أن تشكل وتزداد قيمتها بواسطة الضوء، أو تمحي بواسطة الظلال<sup>(١)</sup>.

وما عساه يكون مكان الملابس في وسائل التعبير الفيلمية؟

«إن على صانع ملابس السينما أن يكسو الشخصيات». هكذا عنون كلود أوتان لاراه مقالة كتبها، وقد كان رسام ملابس قبل أن يصبح مخرجًا. ويكتب جاك مانويل: «إن الملبس على الشاشة هو الذي يبرز «البطل» من خلال الممثل... وإذا أردنا حقًا أن نعتبر السينما عيًّا فضولية تحوم حول الإنسان، قانصة مواقفه وحركاته وانفعالاته فإن علينا أن نقر أن الملبس هو أقرب شيء إلى الفرد، فهو الذي يقترن بشكله ويجمله، أو على العكس يميزه ويؤكد شخصيته».

وشخصيات السينما - كما بين إيلمير رايس في كتابه "رحلة إلى بوليريا" - مرتبة في طبقات من السهل تميزها في نماذج. ولما كان الملبس هو الوسيلة الرئيسية للتعرف، فإن عليه إذن أن يكون بالغ القدرة على التعريف، كما لو كان بطاقة شخصية مقروءة بوضوح.

---

(1) لوت أيزنر - مجلة السينما - العدد الخاص عن الملابس صفحة 68.



وما الذي تحدده الملابس إذن؟

أولاً: نماذج وطنية (أو جنسية) فلالإسكيمو جلود الدببة، وللمكسيكي حرملته "البونشو"، وللياباني "الكيمونو"، وللعربي "العقال" إلى آخره...

ثانياً: نماذج اجتماعية، محددة بتفاوت التأنق في ملابس الناس: المتأنقون الفارغون في فيلم "سيدات غابة بولونيا" - عمال المنجم في فيلم "مطلع النهار" - المتسولون ذوو الأسمال في فيل "أوبرا الشحاذين".

وأخيراً، وهذه هي النقطة الهامة، يحدد الملبس الشخصيات: ولنذكر "ماكس لندر" ابن الذوات المنطلق في حياة الليل، أو "شارلو" الذي يتضمن ملبسه كل عناصر النجاح الاجتماعي، لولا أن هذه العناصر بالية بشكل فريد، في صورة هذا المتشرد الذي هو ضحية مجتمع يسحقه ولنذكر "هاري لانجدون" الرائع المجهول والشاعر الغنائي والحالم اليقظ في ثوب الصبي الخجول الذي نما في سرعة إلى الشباب. أو لننتقل إلى مجال آخر يطالعنا فيه الهندام الشهواني (كورسيه وجوارب سوداء وريش)، هندام المغنية في "الملاك الأزرق"، أو الرداء المتزمت الوقور في فيلم "فتيات مجندات"، أو الملابس ذات الطابع البروتستني الوقور في فيلم "يوم غضب"، ثم ها هو الثوب الرجالي الذي يحمل رمزاً أكبر، في فيلم "عذاب جان

دارك"، ثوب فالكونتي المفصل على مثال بساطته وقوته الروحية. وهناك الشغالون في فيلم "متروبوليس" سجناء في زيهام الرسمي للعبيد. وهناك الفتاة في فيلم "فاوست" من إخراج مورناو، والخطئة التائبة حبيسة القماش الثقيل القاسي، أو القوام الأبيض النقي للفتاة الصغيرة التي التقطها الصينيون في فيلم "الزنبقة المحطمة". وفي بعض الأحيان تلعب الملابس دورًا رمزيًا مباشرًا في الحدث، ومثال ذلك ثوب البواب الرسمي في فيلم "آخر البشر" الذي يذهب البواب ذات يوم لسرقته، بعد سحبه منه، لكي يشترك بكل جلاله في زواج ابنته، أو "المعطف" الذي من أجله يحيا ويموت المستخدم المسكين فيلم "لاتوادا" عن قصة لجوجول، دون أن يجد المسكين فرصة للاستمتاع بذلك المعطف. وأخيرًا يستطيع صانع الملابس، في السنوات الأخيرة، وبفضل اللون، أن يخلق مؤثرات سيكولوجية بالغة الدلالة. وقد وصفت لنا آل سوريو واحدًا من هذه المؤثرات، وهو التطور العاطفي لشخصية ماريان في فيلم "روبن هود" عندما تكون في البداية من أنصار "جنسبورن" ومرتديه مثله اللون الأحمر، ثم تتقارب من روبين رويدًا رويدًا حتى تتحول - بنوع من الإيماء في الملبس - إلى ملابس ذات ألوان فاتحة يسود فيها اللون الأخضر، كالبطل الشعبي<sup>(1)</sup>.

---

(1) "العالم الفيلمي" - صفحات 95 - 96.

## الديكور

ودراسة الديكور أكثر إثارة للاهتمام لأن له في السينما قيمة نوعية خاصة .

والواقع أنه لا توجد أية صلة بين ديكور السينما وديكور المسرح الذي يكون في أغلب الأحوال قائمًا على التصميم المبسط إلى أقصى حد، وأنه في الوسع أن تمثل أفضل المسرحيات أمام ستار بسيط، دون أي مانع (فيما يتعلق بهذا السمو بالديكور، انظر تجربة المسرح القومي بباريس). أما ديكور الفيلم فهو على العكس من ذلك يسري عليه ما يسري على غيره من عناصر الديجيز. واتجاه السينما يتطلب أن يكون الديكور دقيقًا في واقعية حتى يتم إثبات صحة الحدث.

وصفات الديكور الجيد (سواء كان داخليًا أو خارجيًا) هي أن يكون واقعيًا، وأكرر ذلك (إلا عندما يكون الموضوع نفسه غير واقعي) وأن يساهم في الحدث، ويعاون في خلق الجو السيكلوجي للدراما. وسأكتفي بالاستشهاد ببضعة استخدامات موفقة للديكورات الطبيعية:

\* صحراء تكتسحها عواصف الرمال بلا توقف (فيلم «الريح»).

\* وادي الموت الوحشي المتلطي (فيلم «شرون»).

\* الجبل القاتل عديم الإحساس (فيلم «الجحيم الأبيض»).

\* البحر وعودته الدائمة (فيلم "الرحلة الطويلة").

\* متاهات مستنقعات نهر ألبو (فيلم "يا بلدينا").

\* الطبيعة الغنية بأغذيتها في فيلم «الحصاد».

كل هذه الأفلام تلفت الاهتمام لأسباب عديدة أهمها الطريقة الحميمة التي يساهم بها الكادر في الدراما، بتحديد السلوك السيكولوجي للشخصيات، وبانعكاس هذا السلوك، إذ لا يتم هذا بدون ذاك، وإلا تعرض الديكور لخطر الظهور كما لو كان قشرة ملصوقة بشكل مصطنع في الحدث.

لكن ديكور المناظر الداخلية هو أجدر بالاهتمام، إذ أنه يترك للمخرج حرية كاملة في الخلق ويسمح بالحكم الصائب على لغة كل مخرج. وإلى المدرسة التعبيرية الألمانية أيضًا ينبغي أن يتجه البحث عن أصل تقاليد هذا الطراز من الديكورات الذي يمكن أن يسمى "ديكورات الحالة النفسية"، تلك الديكورات المحيرة الخارقة، التي يعطي طابعها المصطنع الرمزي للفيلم جزءًا كبيرًا من قوته الباهرة. وهنا أستشهد بنص ظهر في مستهل سنة 1921 في أول عدد من مجلة "سينيا" (المجلة التي كان يديرها وقتذاك لويس ديوك)، وهو نص يصف الانطباع الذي أحدثه في فرنسا أول فيلم تعبيرى وصل من ألمانيا، وعنوانه "من الفجر إلى منتصف الليل" ويروي قصة صراف في بنك جن جنونه فهرب بما كان في الخزينة من أموال كي ينعم هواه بالحياة. وقد كتب إيفان جول: "إن كل شيء يدور في جو محموم، فإن المخرج العظيم الشاب، كارل هاينز مارتن، الذي هو في الوقت نفسه أحد مخرجي مسرح (رينهارت) قد تناول الموضوع وخلق منه، بمعاونة أحسن رسامي

مدينته، أول فيلم تعبيرى تكعيبي: أي أن كل المناظر وكل الأشياء مكبرة أو مصغرة بشكل مفرط طبقاً لفترة المنظر، وكل شيء يبدو كما تراه عين الصراف المأخوذ، شبابيك البنك المترنحة، والشوارع المقلوبة رأساً على عقب، ورجال يصرخون كالمجانين، كل روح البطل مفصلة ومنقولة إلى الأشياء والأشكال في الجو الداخلي للفيلم". وهذا نص هام من وجهتي نظر تاريخ السينما ومفهومها الجمالي، وهو يظهر أن المذهب التعبيري مؤسس على رؤية ذاتية للعالم، معبر عنها بتشويه الشكل والأسلوب، بطريقة تجعل من الديكور لحنًا رمزيًا متآلفًا مع درامة الأرواح<sup>(١)</sup>.

ويمكننا أن نميز مذهبًا تعبيرياً "مسرحياً"؛ وأبرز مثال له هو فيلم "كاليجاري" الذي نجد فيه ديكوراً مصطنعاً من القماش المرسوم (والتبرير لغرابته هو أن الفيلم يعبر عن وجهة نظر مجنون)، ويعتبر هذا الديكور - بوجوده الملثاث ومناسبته للدراما - واحداً من أحسن ما قدمته لنا السينما في هذا الاتجاه. كما أن هناك مذهباً تعبيرياً "معمارياً" موازياً لهذا النوع الأول، وستظل تحفته الأولى فيلم "متروبوليس" حيث تبدو الكارثة التي تحيق بالمدينة ملتهمة الرجال كأنها تتنبأ بالمصير المقبل لألمانيا النازية.

---

(1) إنني أطلق تسمية "لحن متآلف" (كونتربوا) نالتشيه الموسيقي على السير المزدوج لتطورين تعبيرين لهما نفس المضمون الدال، ولكن في سجلين تشكيلين مختلفين.

وقريبًا من هذه النظرة الجمالية نجد الديكورات العجيبة في فيلم "سقوط آل أوشر"، تلك الشهود الصامتة على جنون رودريك. وأخيرًا ينبغي أن نشير إلى الديكورات الرائعة التي أنشئت على نفس التصميم، وإن تكن في القطب المقابل، والتي وضعها جان هوجو وهرمان وارب (مصمم ديكورات فيلم كاليجاري) لفيلم "عذاب جان دارك"، وهي تبدو كأنها تمحى أمام دراما البطلة وتعكس نقاء روحها.

ويطول مجال القول عن مفهوم الديكور عند كبار المخرجين إذا ما فكرنا في ديكورات فورد التي ينشئها دائمًا في الإستديو، وهي ديكورات شوارع وموان، يحب هذا المخرج أن يلعب الضباب فيها دوره (فيلم "الواشي") أو أن يكون اللاعب هو النور (فيلم "الرحلة الطويلة"). كما أن كارنيه هو الآخر يحب المدن في الليل، والضواحي التي يشيع في جوها الدخان، والموانئ المحمومة التي يتعذب فيها أبطاله ويموتون دون أن يستطيعوا النجاة منها. أما روبرت بريسون فهو يبحث دائمًا عن الكادرات الملتزمة العادية التي يشكلها على صورة الدراما التي تخالج شخصياته، ولنذكر الدير في فيلم "ملائكة الخطيئة" والمسكن المضاء إضاءة قاسية في فيلم "سيدات غابة بولونيا" ومنزل الكاهن الصامت البارد في فيلم "يوميات كاهن ريفي". أما ويلز فإنه يحب الديكورات الضخمة الماردة، مثل بيت "كين" الرحب

وكانه محطة للسكة الحديدية، أو التكدس الهائل كالجبل لصناديق الآثار الفنية التي جمعها صاحب المليارات. والحدث في فيلم "سيدة شنغهاي" يدور جزئياً في مدينة ملاه، والحدث في فيلم "مجرم" يدور في قبة أجراس تصرع البطل فيها في النهاية أحد التماثيل الميكانيكية في ساعة عملاقة. لقد كان ويلز أحد الذين ساهموا بالقسط الأوفى في نشر "موضة" الديكورات الشاذة، وقد رأينا السينما الأمريكية تتكاثر فيها الأفلام التي يتوارى فيها إخفاق الحدث وراء الرواء السهل للديكورات غير متوقعة على الإطلاق.

وهنا إذن مجال لتحفظات مشابهة لتلك التي أبرزها مفهوم معين للإضاءة "على الطريقة الأمريكية". إن هذه الديكورات الاستثنائية والخيالية التي نجدها في كثير من الأفلام الحديثة، وعلى الأخص الأمريكية، هي روافد هجينة وسيئة للمذهب التعبيري، وأقصد بهذا أن وجودها ليس له تبرير مباشر من الدراما ذاتها، وأنه لا هدف لها إلا صدم المتفرج بإدخال عنصر تشويق رخيص، فهي تدخل به في المجاري والأنفاق ومخازن الترام والمستودعات والكباري المعلقة والمترو الهوائي، بل حتى تمثال الحرية. إنه استغلال على أوسع نطاق لديكور المدينة الماردة، بما تتضمنه من عناصر مضادة للبشرية، وحشية ومجردة، مع طيف متروبوليس ملحقاً عليها بشكل دائم انظر أفلام: "مدينة بلا حجب" و"رعب في الطريق"

و"كسبنا هذا المساء" و"العاصفة الأخيرة" و"مفرق طرق الموت" و"عندما تنام المدينة"<sup>(1)</sup>.

وأريد أن أقول كلمة أخيرة عن عنصرين يكثر الفيلم من استخدامهما: المرأة والسلم<sup>(2)</sup>.

\* المرأة التي يرى فيها "تلميذا براج" شخصيته "الثانية" وهي تظهر له .

\* المرأة في أحد مواقف فيلم "في قلب الليل" تحيي ماضيًا كانت قد عكسته من زمن مضى. أو هي الشاهد البليد القاسي على الفواجع الإنسانية.

\* المرأة التي يتعدد فيها يأس "كين".

\* بهو المرايا الذي يظهر فيه احتضار "سيدة شنغهاي" في وحدتها ممزقًا إلى شظايا.

---

(1) ينبغي الإشارة أيضًا إلى بضعة استخدامات هامة للديكور في التقليد التعبيري كمقتد الصبي في نفق الأشباح في ملاهي السوق في فيلم "عصابة القتلة" ومطاردة الجاسوس في صالة السينما التي يعرض فيها فيلم عن العصابات "الطابور الخامس". كما أن هناك تدخلًا لعناصر الديكور أكثر مباشرة ورمزية، كالبيانو الميكانيكي الذي يطر يرسد نغماته الرتيبة أثناء تنفيذ الحكم في الخائن في فيلم "تيسيه لي موكو" والضجيج الشاذ الساخر لأوركسترا حلقة الخبز الدوارة الكبيرة في مدينة الملاهي المضروبة بالقابل في فيلم "في مكان ما من أوروبا".

(2) الشاشة الجنوبية - صفحة 73 و74.



أما السلم فقد استخدمه المذهب التعبيري الألماني على نطاق واسع بأن ربط به معنى صعود في الصورة<sup>(1)</sup>.

وفي اتجاه أقل غموضًا يمكننا أن نقر أن السلم، إذا استخدم كتركيب صاعد، يأخذ معنى بطوليًا: انظر واقعة الهجوم على أطلال بيت في فيلم "ستالينجراد"، أو المنظر المماثل، منظر الاستيلاء على الريخستاج في فيلم "سقوط برلين".

وعلى العكس من ذلك، عندما يستخدم السلم كتركيب هابط فإنه يخلع على المنظر نبرة تراجيدية، كما يبدو ذلك في مشهد إطلاق الرصاص في ميناء أوديسا في فيلم "المدمرة بوتومكين"، وهو منظر مشهور، والمنظر الختامي في فيلم "شارع الغروب"، حيث تظهر نورما دزيموند المأخوذة بالهلوسة وهي تتوهم أنها عادت إلى زمن مجدها أيام السينما الصامتة، فهي تهبط في السلم الكبير في بيتها تحت أنوار الكشافات وكاميرات مصوري شرائط الأنباء مسلطة عليها<sup>(2)</sup>.

---

(1) الشاشة الجنوبية - صفحات 65 إلى 67.

(2) سيعترض عليّ بلا ريب بالجملة المشهورة "هد هبطت السلم كما يبقي لي" لكن ملاحظتي لا تسري على الأفلام المرحّة. إن "معنى" المؤثر الدرامي يتوقف على نوع الفيلم في مجموعه، وهذا قانون أساسي. والدليل على ذلك هو أننا نجد في الفيلم اسوفيتي الحديث "الأصدقاء" نفس سلالم أوديسا الكبيرة، لكن تنزل عليها في هذه المرة عصبة مرحة من الرواد الذاهين في إجازة.

## الفصل الخامس

### الإيجاز

إن تسجيل منظر سبق إعداده، أو عملية تصوير كل ما يعرض نفسه أمام الكاميرا ببساطة، لا يكفي للقيام بعمل صحيح في ميدان الفن السينمائي.

ولدينا حالة خاصة مفيدة في هذا الصدد، هي حالة المخرج السوفييتي الشاب «دزيجا فيرتوف» الذي أعلن في سنة 1922 عن فكرة «السينما - العين» التي كان ينوي بمقتضاها أن يلغي من السينما كل ما ليس «من لحم الحياة الحي». لقد كان مثله الأعلى هو تصوير الحياة كما هي، على طريقة لومبير. وعندما طبقه في عمله، التقى بتقاليد السينما العظيمة. ولقد نادى هو وأصدقاؤه المؤمنون بفكرته بأن «على السينما أن ترفض الممثل، والملابس، والماكياج، والاستديو، والديكورات، والإضاءات، وبكلمة واحدة كل الإخراج، وأن تخضع الكاميرا، تلك العين التي تفوق العين البشرية ذاتها في موضوعيتها، إن انعدام الإحساس في الآلة الميكانيكية كان بالنسبة لهم ضماناً للحقيقة. لكن هذه النظريات اصطدمت في أفلامهم بالاستحالات، فالعين تستطيع في أكثر الأحيان، ولا مصاعب كبيرة، أن تلتقط الحياة على حين بغتة، أما الكاميرا فهي آلة ثقيلة تهبط حاملها

وتتطلب شروطاً دقيقة في الإضاءة، ولا مفر لها إذن من أن ترمي ذلك الذي تصوره بالاضطراب<sup>(1)</sup>. وعلى ذلك فإن فيرتوف لم يستطع، فيما عدا عددًا من الموضوعات أن يسجل لحم الحياة الحي. أما الإنسان في باطنه الجسيم فقد ظل بالنسبة له، من الناحية العملية، شيئاً ممنوعاً. وقد ظهر من فيلمه "رجل الكاميرا" (1929) أن الناس ما إن يحسوا أنهم موضع ملاحظة حتى ينظروا إلى الكاميرا ويتخذوا لها أوضاعاً. وما هذه بالحياة الحقيقية، بل إخراج عفوي، وكارثة.

وإن هذا ليبين حدود الواقعية بكل تأكيد، بل حدود مفهوم زائف للواقعية قوامه نسخ الواقع نسخاً حرفياً ومن الواضح إذن أننا - في السينما كما في الفنون الأخرى - لا نستطيع أن نكون طبيعيين إلا بقوة الفن. إن المادة الأولية الفيلمية تتطلب شغلاً عميقاً، لأنها أكثر "رمزية" من أي مادة خام أخرى، ولأن الكاميرا أكثر "واقعية" من أي وسيلة أخرى للتعبير الفني. وهذه المعالجة للمادة الغفل، التي سبق لنا دراستها عند الكلام عن أصل الصورة، هي التي ستستأثر الآن باهتمامنا، على مستوى اللغة ذاتها.

والإيجاز يلعب دوراً بالغ الأهمية في التعبير الفيلمي.

إن السينما، لكونها لغة ذات طبيعة وقوة خاصة، لغة صور، مؤسسة على إيجاز دائم. وينبغي لنا أن نقرأ الصفحات الحاسمة التي خصتها كلود إدمون ماني لهذه المسألة، والتي كتبت فيها: "إن

---

(1) سادل: "تاريخ فن السينما" - صفحة 172.

السينما تؤثر مباشرة على الروح الحساسة... إنها تخاطب الحواس دون أن تكون ملزمة بالمرور على الروح الحساسة... إنها تخاطب الحواس دون أن تكون ملزمة بالمرور على وسيط من الفهم، وهي لذلك تتجنب الغلطة التي لا تفتأ تهدد فنون اللغة: أن تحصر الوعي الإنساني في الجزء الواضح منه، وأن لا تخاطب إلا إياه. إذ لا يحتاج شيء في السينما، لكي يوجد، إلى أن يكون واعيًا كليًا<sup>(1)</sup>.

ويعود بنا هذا إلى الخصائص العامة للصورة التي سبق لنا تحديدها كما يعدنا لدراسة الرمز: فكل صورة يمكنها أن تعني أكثر مما تظهر، والسينما - لكونها قادرة على إظهار كل شيء - مضطرة إلى أن تحصر نفسها في الإيحاء، لكن هذا الاضطرار بعيد عن أن يكون عائقًا، بل هو على العكس من ذلك تفوق، وسر من أسرار قوة السينما المدهشة. إن السينما تفيض بتعبيرات لها مع حفظها قدرة الإيحاء، وتطابق الإيجاز الأدبي البليغ.

وهذه بعض أمثلة:

فنحن نعرف المنظر المشهود في فيلم "الرأي العام" الذي يعثر فيه البطل على الفتاة التي كان قد أحبها في الماضي، وهو يجهل كل ما وقع في حياتها منذ انفصالها ويعتقد أن في وسعه معاودة غرامها المنقطع، ثم يحدث أن تفتح الفتاة درجًا فتسقط منه ياقة رجل...

---

(1) عصر الرواية الأمريكية - الفصل 3 - صفحة 67.

والضابط الطيار في فيلم "أحسن سنوات حياتنا" يستقيظ بعد ليلة أفرط فيها في الشراب على سرير لا يعرفه، وهو لا يتذكر شيئاً، فيفحص السرير وهو يتساءل أين يمكن أن يكون، فإذا به سرير نسائي سخت يد صاحبتة في زخرفته بالحريير والوشي، مترف إلى حد أن كاد يبلغ مرتبة فساد الذوق، وفجأة يرفع يده بحركة قلقلة إلى جيب بنطلونه ليتحقق من وجود رزمة دولارته...

ولقد أقنع مسيو فيردو إحدى ضحاياه من النساء بسحب نقودها من البنك، وقد تركناه في المساء وهو يتمنى لها ليلة طيبة، فإذا طلع الصباح رأيناه يهبط طروباً إلى المطبخ ويبدأ في ترتيب المائدة لإفطار شخصين، ثم فجأة يومئ بازدراء، ويرفع عن المائدة ما يزيد عن حاجة شخص واحد...

وفي بداية فيلم "هذا البلاج الصغير الجميل" نرى إحدى شخصيات الفيلم تتخطى بحركة تلقائية الدرجة المحطمة في السلم، قبل أن تنبهها الخادمة إلى خطر تلك الدرجة، فتتأكد أن هذه الشخصية التي مثلها جيرار فيليب عاشت من قبل في هذا النفق...

وفي فيلم "كسبنا هذا المساء" نجد أن المرأة الشابة الواثقة من هزيمة زوجها لا تذهب إلى مباراة الملاكمة، بل تتجول في المدينة حتى تبلغ مكاناً مشرقاً على مدخل نفق، وهناك، إذ هي منسحقة تحت وطأة انهيار أحلامها بحياة سعيدة، تمزق تذكرة الحفلة التي لم تستعملها، ببطء، وتقذف بقطعها في الفضاء، وعند ذاك تتخذ الكاميرا مكانها ووجهة

نظرها، فترينا في لقطة طويلة ثابتة، من أعلى، قطع الورق وهي تتساقط نحو عربات الترام التي تتوارى في النفق، وإنه لإحساس بإرادة انتحارية مترنحة - انتحار بالتورية - ذلك الذي يتركه لنا هذا المنظر المدهش<sup>(1)</sup>.

ولنصل الآن إلى الإيجاز التعبيري البحت، أي الخالي من الناحية الفيلمية من أي شيء نوعي، والذي هو أيضًا إيجاز الأدب والمسرح. ويتدخل الإيجاز لثلاثة أسباب تحدد منه أنواعًا أعتقد أنني أستطيع تحديدها:

1 - فهناك في المقام الأول الإجازات التي يكيفها كون السينما فنيًا، أي عملية اختيار وتنظيم:

فالمخرج يختار، من كتلة الواقع التي تعرض نفسها عليه، الأجزاء المحددة التي تبدو ملائمة له، بسبب طابعها الدال، ويسجلها بالكاميرا، ويجمع "الأجزاء" التي حصل عليها بهذه الطريقة، في ترتيب محدد، بحيث يعطي لتتابعها معنى. وفضلاً عن ذلك، فإن فكرة الإيجاز مفهومة ضمناً في فكرة التقطيع، تلك العملية الفائقة الأهمية، التي كثيراً ما تهمل، بعكس التوليف، الذي لا يمثل منها إلا المظهر التكميلي والتكويني، أي مجرد عمل فني بحت، إذا كان التقطيع قد أنجز بعناية. والتقطيع إذن هو الذي يحذف بشكل عام كل الأزمنة الضعيفة أو التي لا فائدة منها

---

(1) مثال لجريمة قتل بالتورية: مقتل اليهودي الشاب في فيلم "قند الطوفان"، إذ أن زملاءه يغرقونه في البانيو قائلين له: "هذا هو ما ستفعله بك الشرطة".

للحدث. فإذا أردنا إظهار شخص يغادر مكتبه للعودة إلى بيته، قمنا بعمل وصلة "في الحركة" للرجل وهو يغلق باب مكتبه ثم وهو يفتح باب مسكنه، بشرط أن لا يقع شيء يهم الحدث خلال المسافة بينهما طبعًا. ولما كان من اللازم أن يكون ما نراه على الشاشة ذا دلالة، فإننا لن نظهر ما لا دلالة له، إلا إذا كان المخرج، لأسباب دقيقة، راغبًا في خلق شعور بالامتداد الزمني أو التبطل أو الملل<sup>١</sup>. ففي مثل هذه الحالة لا تكون اللقطات عميقة طبعًا، ما دامت تدل على امتداد زمني أو تبطل أو ملل. وإذن فالحياة، كما تدور في الأفلام، متميزة ومصفاة ومركزة، ما دامت لا تتضمن إلا الأزمنة القوية، أما في الواقع نفسه فإن الآلية الفسيولوجية كثيرًا ما تتقدم على الوعي الواضح. إن الأشخاص في الأفلام هم دائمًا في حالة حضور، بالوجود وبالوعي. وقد كان "فليري" يقول: "أنا حينًا أفكر، وحينًا موجود"، أما في الدييجيزية الفيلمية فإن كل واحد "يفكر" بلا توقف، حتى ولو لم يكن في غير خواء وعيه، أو عدم وجوده الفني.

---

(1) أيزنشتين وبودوفكين يحذفان غالبًا لحظة الاختيار من الحركة، كي لا نرى منها إلا اللمحة والنتيجة (اللمحة: رجب يرفع سيفه. والنتيجة: رجب آخر يتداعى كما في فيلم "عاصفة من آسيا"، وذلك بغرض إبراز ما فيها من سرعة وعنّف. لكن في الإمكان أحيانًا العثور على المؤثر بتراكب خفيف للقطات بعضها فوق البعض الآخر: في فيلم "المدركة بوتومكين" يحطم أحد الحارة الطبق الذي نقش عليه "أعطنا خبزنا اليومي". وهذه الطريقة فوق هذا، تخلق الشعور بالامتداد الزمني وتضاعف، إلى درجة كبيرة، أهمية الحركة، ومثال ذلك انسكاب قطع النقود على رأس "إيفان الرهيب".

## 2 - وإيجازات النوع الثاني تتطلبها دواعي البناء الروائي، أي أسباب درامية.

ومن هذا النوع، الأفلام القائمة على إشكال بولييسي، حيث ينبغي ترك المتفرج جاهلاً بعدد من العناصر التي تحدد اهتمامه ببقية الحدث، كشخصية القاتل مثلاً: فالمنظر الرئيسي في فيلم "صليب اللهب" يجعلنا نساهم في معركة تدور جزئياً في الظلام ويظل المشتركون فيها مجهولين لنا، فليس ثمة غير مصباح أسقطه القتال. فهو لا يضيء غير أرجلهم إلى منتصفها. وفي الإمكان بشكل عام، أن يكون هدف الإيجاز إخفاء لحظة حاسمة في الحدث عن المتفرج بغرض إثارة شعوره بالتوقع القلق في نفسه، يسمى "التشويق" وهو ذلك الشيء الأثير لدى المخرجين الأمريكيين. ونجد مثلاً حسناً له في فيلم "الملاحقة العجيبة" حيث تدور في الشارع الرئيسي لمدينة من مدن "الغرب" معركة مبيتة بين شاب شجاع وثلاثة من المجرمين، لكن الكاميرا تنتقل إلى حانة ينتظر فيها الزبائن الجامدون من الرعب نتيجة القتال، ومن هناك نسمع طلقات نارية، ثم يفتح الباب فجأة ويظهر أحد المجرمين، لكنه ما إن يخطو بضع خطوات حتى ينهار ميتاً، بينما يصل البطل سليماً ومعافى. كما نجد مثلاً آخر في فيلم "طريق الحياة" عندما يخرج مصطفى الصبي الضال مع غيره من الأولاد في صحبة مدرستهم، ويجد نفسه منفصلاً عن الجماعة التي



حجبتة عنها مركبات الترام المتقاطعة، ثم يظل مختفيًا عن عيوننا مدى لحظة طويلة، وعندما يتحرك الترام نرى أنه ينتهز هذه الفرصة ليهرب. ومثال ثالث في فيلم "فندق الشمال"، عندما يبدو للفتى أن يقذف بنفسه تحت القطار من فوق كوبري، معتقدًا أنه قتل حبيبته، وفي تلك اللحظة تمر عربة تخفيه عنا، فإذا ما تبدد دخان القطار رأينا أنه لم تواته الشجاعة على الإلقاء بنفسه في الفضاء. وهناك تشويق جميل أيضًا في فيلم "الرجل الثالث" عندما يوشك البواب أن يدلي باعترافه لصديق هاري لايم ثم يلتفت فينطبع الخوف على وجهه لرؤية شخص لا يريه لنا المخرج، وإن كنا سنعرف عما قليل أنه جاء ليقتله حتى لا يتكلم.

وأضع ضمن هذا النوع من الإجازات تلك التي تنصب على عنصر هام في الدراما والتي تهدف إلى خلق جو من القلق والعجز. وهذان مثالان مشهوران لهذا النوع: ففي فيلم "الدائرية المفقودة" جماعة صغيرة من الرجال يحاصروها في قلعة صغيرة في قلب الصحراء أعداء لا نراهم مطلقًا، ومن هذه الجماعة يلقي الواحد بعد الآخر مصرعه دون أن تواتيهم القوة على حركة دفاعية، وبعضهم يجن من هذا الوجود غير المنظور، وجود العدو المميت. والمثال الثاني يقع في اللحظة التي تتم فيها "الرحلة الطويلة"، عندما تنصب على سفينة الشحن قذائف طراد ألماني، فهنا يظل العدو غير منظور، والمشهد كله مغمور في جو لا يطاق من حتمية القدر التي لا مفر منها.

والإيجاز يمكن أن تقضيه الصفة الدرامية للحكاية، وأن يكون هدفه تجنب انفصام في وحدة جو الفيلم العام، بإغفال حادثة لا تتفق مع الجو العام للمنظر: ففي فيلم "روما مدينة مفتوحة" مثلاً، يضطر القسيس عضو المقاومة إلى إزهاق روح المريض الذي سيتظاهر بأنه يمنحه البركة الأخيرة، كي يبرر وجوده في البيت، وليبعد شكوك الشرطة. والفيلم لا يرينا هذه الحركة التي لو ظهرت لحطمت القوة الدرامية للمشهد، وهو لا يوحى لنا به إلا في بقية الحدث، ومع إدخال لمسة ذات طابع كوميدي خفيف يساهم عند ذلك بشكل مفيد في إراحة المتفرج.

وهناك تبرير آخر للإيجاز، هو وجهة النظر الخاصة التي تتخذها الكاميرا عندما تأخذ العدسة مكان شخصية من شخصيات الفيلم: إن لورا بطلة فيلم "لقاء قصير" التي عكر صفوها رحيل الرجل الذي كانت قد بدأت تحبه، تضايقها جارة ثرثرة في القطار الذي يعود بها إلى بيتها، وعند ذلك يعبر منظر كبير لوجه الجارة عن وجهة نظر لورا التي لم تعد "تسمع" ثرثرة المرأة الأخرى، بينما يظل المونولوج الداخلي الدائر في نفسها إلى تسجيل صوتي قريب. إن هذا الاختفاء للكلمات المرأة الأخرى يطابق عدم اهتمام البطلة - وبالتالي المتفرج - بما تتضمنه تلك الكلمات من تفاهة خاوية. وكذلك فعل "بودوفكين" - بطريقة مماثلة، لكنها أكثر افتعالاً، لأنها معالجة علاجاً موضوعياً - في مشهد من فيلم "الهارب من الجندية" الذي يدور داخل الترام، فهو لا يسمعنا ضجة الترام، إذ هي بلا ريب لا أهمية لها ولا يلتفت إليها الركاب. وكذلك في

الفيلم الروسي "شتشورس" عندما يفقد قائد القوات البولونية صوابه من ضجة المعركة العنيفة في القصر فيسد أذنيه، إذ أن المنظر عند ذاك يصير صامتًا، كما لو كنا داخل جلد الشخصية نفسها.

ولنشر في النهاية إلى مثال للإيجاز الرمزي، خلال منظر طويل في فيلم "الأحمر والأسود": فنحن لا نرى مطلقًا وجه القسيس الجيزويتى الذي يملئ على مدام دي رينال الرسالة التي تتهم جوليان، ولا ريب في أن المخرج كلود أوتان لارا شاء أن يستحضر على هذا النحو تلك القوة المجهولة للمذهب الجيزويتى، الذي يحطم مستقبل بطل رواية "ستندال" الطموح.

3 - أما عن إيجاز النوع الثالث، فهي تلك التي تبتعثها أسباب ذات طابع اجتماعي. والواقع أن هناك عددًا من الحركات والمواقف والحوادث الأليمة أو المحرمات الاجتماعية، فالموت، والألم العنيف، والجروح الفظيعة ومناظر التعذيب أو القتل، كلها تُخفى عن المتفرج ويكتفى بالإيحاء له بها بوسائل متنوعة:

ففي الإمكان، أولاً، أن يخفى الحادث ببساطة وراء عنصر من العناصر الدييجيزية وهي طريقة تستخدم بكثرة ونجد مثالاً لها في الفيلم "طالما بقي البشر" حيث يدور عراك مميت بالسكين ويظل مخفياً عنا وراء أكوام من الصناديق تحديق فيها الكاميرا بإصرار عنيد، فيتجه كل

اهتمام المتفرج إلى الصوت، الذي يلعب دور اللحن المتألف المفسر.

وفي الإمكان، ثانيًا، أن يستبدل بالحادث لقطة للوجه، وجه الفاعل أو شهود الفعل: ففي فيلم "أبناء الفردوس" لا يظهر مقتل "الكونت ديمونتري" على يد "الاسنير" إلا على وجه شريك القاتل المذعور.

وفي فيلم "البحر القاسي" نتبع - على وجه مروع - ابتلاع الأمواج لناقلة بترول محترقة. وفي فيلم "مغامرات في بورما" مشهد جندي أمريكي يعذبه اليابانيون. وفي فيلم «قاطع الطريق» البرازيلي منظر رجل يجره حصان راكض، نراه في مناظر كبيرة لوجوه الشهود التي روعها الرعب. وهناك رمز مألوف، فعندما يكشف الناس رؤوسهم أو يرسمون علامة الصليب، فإن معنى هذا أن أحدًا قد مات.

وفي الإمكان: ثالثًا، أن يستبدل بالحادث ظله أو انعكاسه، فيظل مرئيًا ولكن بطريقة غير مباشرة، تخفف من حدة المذبحة المشهورة بين العصابيتين المتنافستين غير أشباح القتلة والضحايا ظاهرة على جدار. وفي فيلم "مجهول قطار الشمال السريع" لا يظهر منظر القتل إلا منعكسًا ومشوهًا على إحدى عدستي نظارة سقطت إلى الأرض والتقطتها الكاميرا في منظر كبير.

وأخيرًا، كثيرًا ما يحدث أن يستبدل بالمنظر الذي يحدث فيه الإيجاز لقطة تفصيلية رمزية يشير مضمونها إلى ما يدور "خارج الكادر" ففي فيلم "متنوعات" تكتفي اليد التي تنفخ وتنسبط وتتخلى عن سكين

لإفهامنا أن الرجل قد تلقى من خصمه طعنة، بينما نفهم أن بطل فيلم "لا جديد في الميدان الغربي" قد لقي مصرعه لأن يده الممتدة خارج الخندق نحو فراشة تجمد فجأة. وبالطريقة نفسها لا نرى من شخص يموت في فيلم "الملعونون" غير الستارة التي تنتزع حلقاتها الواحدة بعد الأخرى تحت ثقل الضحية المتعلقة بها في يأس. وفي فيلم "الطريق المبلط" نرى اليد المحركة لستارة حديدية وهي تدور دوراً جنونياً. وفي فيلم "سيدة شنغهاي" نرى التآرجح البسيط لسماعة التليفون التي انهار عندها الرجل. وفي فيلم "المطاردة المفجعة" منظر كبير لكباس النار في حقل ألغام وهو يهبط ببطء، تسحبه يد الضحية. وفي نطاق كوميدي في هذه المرة، يستبدل بالمشاجرة توليف سريع لصور ملاكمين في أوضاع هجومية. وذلك في فيلم "هجوم الفدائيين على لسان نازير" وأخيراً نصل إلى التوليف الرمزي الفائق الجمال الذي يشير إلى مقتل مصطفى في فيلم "طريق الحياة": منظر كبير لأيد تتصارع للوصول إلى خنجر - منظر للشمس (نسمع صرخة وحشجة) - منظر لمستنقع (نسمع نقيق الضفادع) - اختفاء تدريجي - منظر المستنقع - عصفور بين الأغصان يغرد - وأخيراً منظر للجنة على قضيب القطار. وفي جميع هذه الحالات يكتسي التآلف الصوتي، المستخدم بطريقة واقعية، أهمية تفسيرية (الحشرجات، اللهاث، دوي الضربات). وفي أحيان أخرى يكون الالتجاء إلى الموسيقى مع خلق مؤثرات غنائية له دلالاته الرمزية كما في المشهد النهائي البديع لفيلم "جامعاتي" الذي يرينا جوركي

الشاب وهو يلتقي على شاطئ البحر بامرأة تعاني المغاض، فهنا تستبدل بصرخات المرأة التي تلد جملة موسيقية تخرق السكون، بينما تظهر الشاشة موجات منقضة على الصخور، وهناك مؤثر مماثل في فيلم "الناجون الخمسة من الموت" تحل فيه الموسيقى محل صرخات المرأة التي تلد والتي تتركب على صورة وجهها لقطات أمواج عنيفة. ولنسجل بعد هذا أننا لا نرى الولادة مطلقاً في السينما (فيما عدا فيلمين هما: "فريد طفلاً" و"الحياء الكاذب" ولكن لهذين الفيلمين طابعاً استثنائياً) فالولادة توضح دائماً بالصيحات الأولى للوليد.

والحمل أيضاً موضوع محرم، وإذا كانت هناك أفلام عديدة تعلن فيها البطلة أنها حبلى (مثل أفلام "الكابوس" و"روما مدينة مفتوحة" و"شيطان الجسد" و"مونيكا") فإنني لا أعرف إلا قليلاً من الأفلام التي نرى فيها امرأة يثقلها الانتفاخ الواضح الدال على ولادة قريبة، وأعني فيلمي "الأرض" و"قوس قزح". (والسينما السوفيتية لا تلتزم الحياء في هذا الصدد، وللأمومة فيها دور أيديولوجي هام). وكذلك فيلم "فاريك" حيث تزهو الأم بحملها في براءة الربيع في فردوس أرضي جديد. وأخيراً الفتاة الرائعة إسبيرانزا في فيلم "ملح الأرض".

وينبغي أن لا نغفل حالة هامة هي حالة بعض الإجازات الراجعة إلى محرمات اجتماعية ذات قوة خاصة وإن تكن تلك متعارضة مع أي فضول فاحش، مثل الإجازات الخاصة بزنا المحارم (أفلام "بنسيون زهرة الميموزا" و"الأقارب المزعجون" و"الأبناء المزعجون") أو

الشذوذ الجنسي، وهي مسائل لا نجد لها مشاركة في غير أفلام نادرة وبطريقة مسرفة في التزمّت: كالشذوذ الجنسي المذكر في أفلام "الصقر الملطي" و"صليب اللهب" و"أجر الخوف" و"جو باريس"، والشذوذ الجنسي المؤنث في أفلام "لولو" و"فتيات مجندات" "روما مدينة مفتوحة" و"رصيف الضباب" و"جو باريس"<sup>(1)</sup>.

وقد احتفظت للنهاية بمسألة الإيجاز في الفعل الجنسي الذي أنوي دراسته بشكل أكثر إسهاباً لأنه معروض ومحل بطرق شديدة التنوع في عدد كبير من الأفلام. ذلك أن هذه المسألة تتعلق فعلاً بحادث يلعب دوراً في معظم السيناريوهات، لكنه - أكثر من أي حادث إنساني آخر - يستحيل إظهاره. وتتراوح المؤثرات المستخدمة في هذه الحالة بين السوقية الخالصة والرقعة الكتومة. وفي الإمكان أن نرجع الإيجازات التي من هذا النوع إلى شكلين رئيسيين:

---

(1) الشذوذ الجنسي المزدوج الذي يجده في فيلم "جو باريس" هو شذوذ فيكتور (نحو الملاك) وصاحبة محر الأثاث والزخرفة (نحو الفتاة). أما اللوطية الواضحة في شخصية التريزي فهي ليست هنا إلا من باب الاستعراض.

والواقع أن الأفلام التي تلمح إلى المسائل الجنسية بوضوح قليل أو كثير هي أكثر مما نظن. وقد خصصت مجلة "كراسات السينما" عددًا خاصًا (ديسمبر 1945) لموضوع "الحب في السينما". وقد ورد سحر مدهش من أربع صفحات للأفلام التي تشير إلى ألوان الفساد الجنسي، من "داء الاستعراض" إلى "الماسوكية" (أي رغبة الشخص في أن يوقع الغير به العذاب)، ومن "السادة" (أي رغبة الشخص في إيقاع العذاب بالغير)، و"الزوفيلية" (أي معاشره الحيوانات).

أولاً: تلك المبنية على التوليف، أي على التعبير في اللقطات مع إدخال صورة رمزية. وهذا النوع من الإيجاز نادر حقاً، لكننا نجد له مثلاً مشهوراً في فيلم "الخط العام" حيث يرمز المخرج إلى إخصاب بقرة بلقطات انفجار وسيل ماء متدفق من سد مائي. وإلى جانب هذا التوليف غير الواقعي، أي الذي لا تكون "الصورة - الرمز" فيه جزءاً من الدييجيزية، أمكن العثور على شكل من التوليف الواقعي في فيلم "شبكة الصيد" المكسيكي إلى الفعل الجنسي ثلاث مرات بصورة موجه بحر مزبدة منقضة في تجاويص صخرية. وكذا في فيلم "مونيكا" حيث تلعب الأمواج نفس الدور الرمزي.

لكن معظم الإيجازات في هذا الميدان تركز على حركة من الكاميرا فبعد أن تكون الكاميرا قد أظهرت بطريقة عرضية مبادئ العشق ومقدماته يبدو كأنها تنحى على استحياء. وفي أغلب الأحوال تنتهي اللقطة عند ذاك إما باختفاء تدريجي وإما بأن تثبت على عنصر من العناصر الدييجيزية، ثم يفهمنا المخرج بواسطة المزج بين مشهدين أن فترة زمنية ما قد انقضت (في فيلم "الحيوان البشري" برمبل يتلقى الماء المندفق من فوهة ميزاب، ثم المنظر نفسه بعد توقف المطر) أو، أخيراً بأن تتحول الكاميرا نحو شيء متعلق هو أيضاً بالدييجيزية، وله قيمة رمزية واضحة: لآلئ عقد مقطوع تنتثر على الأرض، في فيلم "نشوة". أو: نجمة بحر ستلعب دوراً في بقية



الفيلم، في فيلم "الصنادل". أو: نار مدفأة تشير إلى لهيب الحب، في فيلم "الشيطان في الجسد". أو: زر الجرس في باب كبير بللوري، مضاء إضاءة منقطعة بنور مصباح فنار دوار، فيبدو معبراً عن قلق البطل الخفي وخرج السيدة ذات الثوب الأبيض، في فيلم "القمح الأخضر". ونشير أخيراً إلى "حيلة" تسمح بإفهام الجمهور ما حدث: هي الانتقال في التخاطب من صيغة الاحترام إلى صيغة الألفة. كما أنني لا أسمح لنفسني بأن أغفل هنا ذكر الطريقة الرقيقة التي سخر بها إيلمر راين من الأسرار التي تحيط بالحب في الأفلام الأمريكية، ومن ذلك الاندفاع الذي يجعل العشاق ما إن يتبادلوا ابتسامة أو قبلة حتى ينفذوا على قسيس لإصباغ الصبغة الشرعية على الموقف!... لقد كتب: "إن الحياة تتخلق في بوريليا من منبع مجهول، وإذا كنت لا أستطيع تحديده فإني على العكس من ذلك يسعني أن أشهد بأن تخلق الحياة هناك ليس نتيجة للوصول الجنسي!... وأبادر فأضيف إلى ذلك أن الولادة، مع كونها ليست نتيجة لذلك الوصال، يشار إليها دائماً بزواج...".<sup>(1)</sup>

وهكذا يتضح لنا المكان الهام الذي يشغله إيجاز في السينما، والذي يفسره الطابع "التسجيلي" و"البصري" لهذا الفن. ولما كان الفيلم قادراً على إظهار كل شيء بأدق طريقة، فإن من الواضح أن

---

(1) كتاب "رحلة إلى بوريليا" - صفحة 83.

المخرجين ينساقون إلى تنحية عدد كبير من المشاهد التي يصعب احتمالها. لكننا، فضلاً عن الممنوعات المقننة، بشكل رسمي أو غير رسمي، التي تفرضها الرقابة، قد رأينا كثيرًا من الإجازات ذات الصفة المتفوقة التي تفسرها عاطفة حياء عند المخرج، نتيجة لإحساس مرهف بالحدود الممكنة للصراحة.

ومهما تكن بعض أفلام المقاومة والحرب قد أسرفت في وصف المشاهد الفظيعة، مثل أفلام "روما مدينة مفتوحة" و"قوس قزح" و"المرحلة الأخيرة" و"حي تريزين اليهودي"، فإنها تظل خارج نطاق الحقيقة التاريخية. وإن كان يكفي لطرح مشكلة مسئولية الفيلم الاجتماعية، بالنظر إلى النفخة الواقعية العظيمة التي يتعرض لها كل ما يظهر على الشاشة.

إن فئنا يخدم الغذاء الفكري لكتل بشرية هائلة ينبغي له أن يظل دائماً في مستوى رفيع من الناحية الجمالية والأخلاقية. وإنني آمل أن يتدبر جميع المخرجين هذه الكلمة لجاك فايدر:

"المبدأ في السينما هو الإحياء"

## الفصل السادس

### الانتقالات

أنوي أن أدرس هنا كل طرق الوصل في السرد الروائي، أي ارتباطات اللقطات بعضها ببعض الآخر. ولما كان الفيلم مكونًا من اجتماع عدد كبير من القطع المسجلة في أماكن شديدة الاختلاف وفي ترتيب لا علاقة له بسير الأحداث الطبيعي، وكان فن الفيلم من جهة مؤسسًا على تقطيع الواقع الممتزج بتركيز جريء للزمن وبالوجود المكاني الذي يكون في بعض الأحيان محيرًا، فإن من الجلي أنه لا غنى للمخرج بوجه خاص عن العناية بتقدير مجموعة من المؤثرات البصرية أو الصوتية هدفها خلق الشعور عند المتفرج، شعورًا واعيًا أو غير واع، بالتسلسل التشكيلي والمنطقي بين جميع أجزاء الواقع التي تكون الفيلم.

وما من ريب في أنه يحسن بنا في البداية أن نضع قائمة تحليلية للطرق الفنية للانتقالات التي، إذا نظرنا إليها من زاوية العمل البحث في المعمل أو في غرفة التوليف، تكون ما يمكن أن نسميه بـ "التنقيط" السينمائي. لكن أيسعنا حقًا أن نتكلم عن «تنقيط» في هذه الحالة؟ لقد كتب الدكتور باتاي: «إن التنقيط السينمائي هو

مجموع طرق الربط البصرية التي ينبغي أن تستخدم في جعل التصوير الذهني للمشاهد ومجموعات المشاهد أكثر وضوحًا. لكن هل هذا التنقيط موجود حقًا، وهل يمثل أي قيمة من القيم؟ إن الجواب على هذا السؤال قد ظهر في البداية إيجابيًا، كما أن بعض مؤثرات اختفاء الصور وظهورها قد رتب كما لو كانت تمثل شولة منقوطة أو نقطة أو نقطة انتهاء، إلخ. لكن هذا الترتيب تضمن منذ البداية شيئًا من الافتعال في تطبيقه... ففي ساعة الخلق يهتدي السينمائي بتقسيم الأفكار وعلاقاتها التي تتراوح قوتها، أما بالنسبة إلى المتفرج فإن العمل السينمائي ليس في حاجة إلى تنقيط منظور... وإذن فليس هناك حاجة إلى عمل موازنة دقيقة بين علامات التنقيط المطبعية والروابط البصرية، طالما أن اختيار أحد تلك الروابط ليس له طابع حتمي مثل علامات التنقيط. ومع ذلك فإن في الإمكان التفكير في قدر أدنى من التنقيط السينمائي، أي اختيار عدد معين من الروابط البصرية، التي توافق بعض التقسيمات الحتمية للسرد الفيلمي<sup>(1)</sup>.

ومن هذا النص يتضح أن من غير المعقول أن نرغب في إقامة تطابق حرفي بين التنقيط الفيلمي وأهميته. وهنا أيضًا تكشف اللغة السينمائية أصالتها. ويبدو، على كل حال، أن في وسعنا أن نؤكد أن التنقيط لا ينبغي مطلقًا أن يدركه المتفرج على أنه تنقيط. إنه يلعب

---

(1) روبرت باتاي: "الأجرومية السينمائية" - صفحة 62 و63.

دورًا هامًا في تسلسل الرواية لكنه يجب أن يكتفي بمساعدة هذا التسلسل على التدفق بطريقة متواصلة، دون أن يضطر عين المتفرج إلى التوقف عند وصلة مزخرفة أو مكتسحة.

وفيما يلي قائمة سريعة بعلامات الترقيم وبعض القواعد البسيطة المتعلقة بتنفيذها:

وينبغي أن نذكر أولاً الانتقال العادي بين لحظة وأخرى بقطع صريح، أي إبدال صورة مصورة أخرى بطريقة مباشرة. وهذا الانتقال هو أكثر الانتقالات بدائية وأكثرها لزومًا أيضًا، فلقد صارت السينما فناً يوم عرفنا كيف نعمل ضربات المقص في الشريط ثم نلصق طرفي جزئين كانا منفصلين عند التصوير. إن أساس التقطيع والتوليف يعتمد على هاتين العمليتين الأولىين. ويستخدم القطع الصريح عندما لا يكون للانتقال في ذاته قيمة دالة، عندما يطابق تغييرًا بسيطًا في زاوية الرؤية أو تسلسلاً في التصوير، بدون إشارة إلى زمن انقضى أو مسافة قطعت، بدون انقطاع في الشريط الصوتي (بوجه عام).

والظهور التدريجي والاختفاء التدريجي يفصلان، بوجه عام، المشاهد بعضها عن البعض الآخر، ويعنيان تغييرًا هامًا في الحدث الثانوي أو انقضاء زمن أو تغير في المكان. والاختفاء التدريجي يعني وقفة محسوسة في السرد ويصعبه توقف في الشريط الصوتي ويحسن - بعد مثل هذا الانتقال - إعادة تحديد الأبعاد الزمنية والمكانية للمشهد الذي يبدأ. وهذا هو أبرز الانتقالات جميعها، وهو يطابق تغيير الفصل (في الكتاب).

والمزج بين لقطتين يتكون من إحلال لقطة محل أخرى، بطبع عابر للصورة التي تظهر فوق الصورة الأخرى التي تتلاشى، ورسالة المزج - فيما عدا استثناءات نادرة - هي الدلالة على انقضاء زمن، باستبدال تدريجي لمنظرين بينهما اختلاف زمني (في اتجاه المستقبل أو الماضي، طبقاً للمضمون) ويمثلان شخصية واحدة أو شخصاً واحداً؛ ففي بداية فيلم "قواعد اللعب" مزج ينتقل بنا من "جنيفيف" نفسها وهي تتحدث فيما بعد مع "روبير". وقد ذكرت فيما سبق الانتقال الزمني على برميل مخصص لتلقي ماء المطر في فيلم "الحيوان البشري". وفي وسع المزج، فضلاً عن ذلك، أن يكون بلا دلالة محددة: ففي المشهد الرئيسي في فيلم "عاصفة على آسيا" سلسلة من اللقطات التي تزداد تقارباً من بناء دائري، تربطها ببعضها سلسلة من عمليات المزج، والطريقة نفسها مستخدمة في بداية "المواطن كين" بالنافذة المضيئة في غرفة المحتضر. وهذا التوليف، بمقتضى المضمون، ليس له أي دلالة على انتقال في المكان أو في الزمن. فالأمر هنا لا يخرج عن عملية تلطيف للقطع الصريح. وأخيراً ينبغي ذكر الاختفاء الصوتي، الذي نجد مثلاً له في فيلم "أبناء هيروشيما"، حيث نجد أن الموسيقى التي كانت تصحب صحوه ذاكرة المدرسة تخلي مكانها لضجة الشارع، عندما تعود المدرسة إلى الحاضر (انظر مؤثراً مماثلاً في فيلم "لقاء قصير" سبق ذكره).

وأستعيد من كتاب برتوميو تعريفًا لكلمة "المسح": "العدسة بحركة بانورامية فائقة السرعة تترك الصورة وتثبت على عمق محايد كي تعود إلى الانطلاق ابتداء من العمق المحايد حتى تصل بحركة بانورامية سريعة أخرى إلى الصورة التالية"<sup>(1)</sup>.

ولمّا كان المسح هو عبارة عن مزج من نوع خاص ومصطنع، فإنه قلما يستخدم، لأنه لا يطابق زاوية رؤية عادية للمتفرج، ونجد استخدامًا له في "المواطن كين" في اللحظة التي تسوء فيها العلاقة بين الرجل الكبير وزوجته فإن سلسلة من المناظر القصيرة مرتبطة بعمليات "المسح" ترينا تطور الحب إلى عادة، ثم إلى عدم اكتراث، ثم إلى عدا.

وأخيرًا ينبغي أن نقول كلمة عن عمليات الاختفاء والظهور بواسطة "الشباك" بجميع أنواعها، وهي طرق مؤسفة حقًا، ومن واجب المخرجين أن ينبذوها قطعًا. والواقع أن هذه العملية التي تجعل الصورة ذات الأضلع الأربعة تحل محل سابقتها بواسطة "الشبابيك" المتعددة التي تعطينا مشهدًا تبرز فيه مادة الصورة بدلًا من واقعيتها، لأنها تسيء إلى صدق الحدث المقنع. والحق أن كل طرق الانتقال الأخرى تستطيع أن تكون متجاوبة مع حركات عيوننا (إغماض كامل أو جزئي، سريع أو بطيء) أو مع نظرتنا (تغيير اتجاه النظر) بينما "الشباك" يجعلنا نحس بوجود الشريط الفيلمي

---

(1) "بحث في الآجرومية السينمائية": صفحة 42.

وراء واقعية الصورة. ولنفكر في المنظر الرئيسي من فيلم "رصيف الضباب" الذي شوهرته سلسلة من "الشبابيك". كما ينبغي أن لا نوافق على استعمال طريق تصغير الشاشة إلى دائرة أو حجب جزء منها، وهي الطرق التي كانت منتشرة في عهد السينما الصامتة، وأن نلاحظ أن تناقض استخدام هذه الطرق مع الزمن لا يرجع إلى تطور في "الموضة" بل إلى كون المخرجين قد أحسوا أنهم يجعلون مساهمة المتفرج في الفيلم مضطربة بطريقة محسوسة.

وتجد الانتقالات مبرراتها في الناحيتين الجمالية والسيكولوجية، وعلى مستويين في كل ناحية منهما، مستوى العمل الفني ومستوى وجود تلك الانتقالات ذاتها بالنسبة إلى عملها، أي بوصفها وسيلة للوصل؛ فالانتقالات لها ما يبررها أولاً بوصفها جزءاً متمماً للعمل الفني، جمالياً، بحكم ضرورة حدة العمل، وسيكولوجياً، بحكم الاضطراب إلى جعل سير الوقائع مفهومًا للمتفرج. وسوف نرى، من جهة أخرى، طرق الانتقال مبنية مباشرة على المكونات الجمالية للصورة، بينما يتكيف البعض الآخر منها بتمائل الطبيعة السيكولوجية، أي أن العلاقة تكون أكثر مما هي مدركة بصرياً.

وأعتقد إذن أنني أستطيع تحديد نوع أول وكبير من أنواع الانتقالات مبني على تماثل ذي طابع جمالي، وهذا المصطلح يأخذ هنا معنى واسعاً.



وهناك مجموعة مشتقة أولى من الوصلات يكون سببها تماثل في المضمون المادي بين اللقطتين المراد وصلهما: أي أنه يوجد بين الشخصين أو الشيئين تماثل أو تشابه يبرر التقريب لعين المتفرج. ومن الواضح أن هذا النوع من الوصل في خطاب ينتقل من يدي المرسل إلى يدي المرسل إليه (في فيلم "عظمة آل إمبرسون"). وقد وجد المخرج "دي سانتيس" في التشابه بين قطار ميكانيكي من لعب الأطفال وقطار حقيقي ذريعة لانتقال (في فيلم "المطاردة المفجعة"). وفي فيلم «الملاك الأزرق» تنتقل من بطاقة بريد تمثل المغنية «لولا لولا» إلى البطلة بلحمها وعظمها على مسرح الملهى. وفي فيلم «إيقاع المدينة» يحتوي وصلًا بين بوق تمثال رئيس ملائكة والأبواق النحاسية لموسيقى عسكرية، بواسطة رنات ناقوس الحرب.

وتماثل المضمون البنائي يحدد مجموعة مشتقة ثانية، والأمر هنا متعلق بالتكوين الداخلي للصورة. ففي فيلم "الأغرب في البيت" تمتزج لقطة للمحامي "لورسا" منحنياً على درج يفتش فيه باختفاء سريع لقامة مماثلة لصحفي يتخطى حاجزاً. وهناك تماثل من نفس النوع في فيلم "مدموازيل جولي" حيث تتخلى صورة نافورة من النيذ منبثقة من برميل مقلوب عن مكانها لجماعة من القرويين خارجين في تجمهر من قاعة رقص. ونستطيع أن نحدد طرازاً ثالثاً من التماثل هو تماثل المضمون الديناميكي، أي المبني على حركات مماثلة للأشخاص أو الأشياء، والانتقالات في هذا الطراز متوافرة،

وتسمى انتقالات "في الحركة"، وهو ما يعني أن اللقطتين ملتحمتان: أما خلال الانتقال المتماثل للمتحرّكين المختلفين (فربط مثلاً، حصان الهارب بحصان الشخص الذي يطارده، وفي فيلم "لوكرينا" تنتقل من حذاء جندي ميت ملقى خارج الخندق إلى حذاء يقذف به العامل فوق كوم من الأحذية)، أو وسط حركة توجد في نهاية اللقطة الأولى ونهايتها في مستهل اللقطة الثانية: حركة لشخص واحد (رجل يغلق باب مكتبه ثم يفتح باب شقته) أو لشخصين مختلفين (رجل يضرب حصانه - امرأة تضرب طفلها، في فيلم "الترسانة").

لكن انتقالات هذا النوع لا تكون دائماً على هذا القدر من البدائية، ففي فيلم "أبناء هيروشيما" ينتهي مشهد بصورة قطرات مطر تسقط من حافة سطح بيت، ويبدأ المشهد التالي على أطفال يقفزون من فوق كوبري إلى النهر. وهناك مؤتمر أكثر عمقاً من فيلم "الدرجات التسع والثلاثون": امرأة تكشف جثة فتفتح فمها لتطلق صرخة، ثم صفير قطار خارج من نفق. هنا مزج بين تماثل صوتي، وديناميكي في الوقت نفسه من الناحية البصرية، فكان مدى الصرخة قد استبدل به سير القطار الذي أكمل ذلك المدى.

والنوع الثاني الكبير من الانتقالات يتضمن الانتقالات المبنية على أسباب سيكولوجية، أي في تشكيل الصورة وأن ذهن المتفرج هو الذي يقوم بالربط. وإلى هذا النوع تنتمي أولاً الانتقالات الأكثر بدائية، أي تغيير اللقطات المبنى في أكثر الأحيان على الناحية البصرية.

وهذه الطريقة واضحة في حالة المنظر الأمامي والمنظر المخالف له (أي المحادثات بين شخصيتين مصورتين بالتناوب) لكنها تبرر أيضًا غالبية وسائل الوصول بين اللقطات: وكل لقطة تظهر ما كان يراه الشخص الظاهر في اللقطة أو ما كان يريد رؤيته أو ما كان ينبغي أن يراه. وفي هذه الحالة الأخيرة يقوم ذهن المتفرج بعملية الوصل، ما دامت الكاميرا قد أخبرته بالعناصر الديقيتكية التي تجهلها الشخصية الفيلمية الأخرى. وفي وسع مثال من الأمثلة أن يزيد هذا الوصف شيئًا من الوضوح، ففي فيلم "شيوشا" الإيطالي نرى رجال الشرطة ينتزعون معلومات من صبي بإيهامه أن رفيقه قد ضرب ضربًا مبرحًا، ونسمع ضربات وصرخات، ونرى وجه الصبي المفعم باليأس، لكن الكاميرا تتحرك عند ذاك حركة بانورامية كي تضع المتفرج - وحده - في قلب السر: فرجل الشرطة لا يضرب رفيق الصبي بل يضرب كيسًا مخفيًا، أما الصرخات فيطلقها أحد أعوان الشرطة. لكن الصبي يجهل هذا، ولهذا فهو لن يقوى على مقاومة الحيلة. فهناك أطلعت الكاميرا المتفرج وحده على "ما كان ينبغي للبطل أن يراه" كي يملك زمام الموقف. لكننا بإفساح مجال النظر قليلًا نصل إلى مجال الفكر (الانتباه العقلي، والقصد العقلي): فما ترغب الشخصية في رؤيته هو ما تفكر فيه وما يتجه إلى فكرها، أما فيما يتعلق بما ينبغي أن يراه أو أن يكون قد رآه، فهذا شيء يخصه مباشرة. وإذن توجد هنا علاقة ذات طبيعة سيكولوجية يدركها المتفرج، وهذه العلاقة الواضحة

تبرر غياب الانتقال المادي (أعني الانتقال المعبر عنه بطريقة فنية أو شفوية) في الرواية الفيلمية. هذا النوع من التناوب العقلي (أي المنظر الأمامي والمنظر المخالف له) يبين الشخص والشئ الذي يفكر فيه يقرأه المتفرج في الحال ولا يكون في حاجة إلى التفسير. ومع ذلك يستطيع مضمون اللقطة التالية - في سبيل مزيد من الوضوح - أن يكون بديلاً من مقدمة<sup>(1)</sup>.

والانتقالات التي سأسميها "اسمية" تكون في الواقع نوعاً آخر من الوصلات ذات الطبيعة السيكلوجية. وأشير بهذا إلى تراكب لقطتين بالشروط التالية: في اللقطة الأولى "يذكر" شخص أو شيء أو مكان أو حقبة من الزمن، تظهر في اللقطة التالية بعد مزج، أو - بشكل أندر - بعد اختفاء تدريجي. وهذه بضعة أمثلة لإيضاح الفكرة:

معظم العودات إلى وراء في سياق الحديث يكون إدخالها ببيان الحقبة المطلوبة، فنقول: "كان ذلك في سنة 1925" أو "لقد اجتزت امتحان البكالوريا" ثم ينقلنا المنظر التالي إلى الحقبة المعلن عنها. والأمر كذلك فيما يتعلق بالانتقالات المكانية، ففي فيلم "قارة أطلنطا المفقودة" يقول البحار لزوجته: "سأخذك عند الأب ديدول، في حانة

---

(1) إلى جانب الانتقالات السنة على النظر، يجب أن تشير إلى انتقال خاص بحاسة الشم: ففي فيلم "لص بغداد" نرى هوجلاس فرينكس وهو يتشوق بنهم رائحة في الجو، ثم يقوم مزج بواسطة الصور المدرجة في الوضوح بإدخال أرغفة صغيرة تخبز في الفرن.

الأم الأربع" وهذه العبارة تتوضح في اللقطة التالية التي تمثل الحانة المشار إليها. وبطريقة مماثلة يحدث في فيلم "ظل من الشك"، عندما يرسل العم شارلي من فيلادلفيا برقية إلى أخته في سانتا روزا، أن يقرأ العنوان بصوت مرتفع على موظفة مكتب البريد، ثم يقودنا المزج إلى سانتا روزا. وهذا مثال للانتقال على شيء في فيلم "السماء لكم" تقول البطلة "عندما تتحسن حالة عملنا سنضع لافتة مضيئة" ثم يفتح المشهد التالي على لقطة للافتة مضيئة فوق مدخل حظيرة السيارات.

وأخيرًا نذكر الانتقالات بواسطة اسم شخص، وهي واسعة الانتشار وتافهة في أغلب الأحوال: ففي فيلم "صليب الذهب" يبحث الأبطال عن رفيق من رفاقهم متهم بالقتل، فيسأل أحدهم: "أين يمكن أن يكون المخبول؟" وفي الوقت الذي يتولى المزج فيه إدخال لقطة للرجل المشار إليه وهو يتسكع في شارع. والجد المحتضر في فيلم "أبناء هيروشيما" يذكر حفيده فتظهر اللقطة التالية الغلام عند المدرسة التي التقطته. وفي مشهد الاحتفال في القصر في فيلم "قواعد اللعب" نجد سلسلة من الانتقالات المتتابة: "أين كريستين؟ - هل رأيت جوريو؟" وقد اهتدى جاك بيكر إلى فكرة تقديم أبطاله في فيلم "موعد في يوليو" بسلسلة من النداءات التليفزيونية تقود المتفرج إلى التعرف عليهم الواحد بعد الآخر. وأخيرًا أستعير من فيلم "غرباء في البيت" انتقالًا من هذا النوع وإن كان أكثر فطنة: فإن أحد الأولاد يجيب عن سؤال من المدعي العام عن صاحب المسدس المستخدم في الجريمة،

بأن يشي برفيقه "مانو"، وهنا يدخل المزج منظر لرأس نيكول خطيبة مانو من الخلف، وفي هذه اللحظة نسمع دقًا على باب الفتاة، ويدخل مانو فتلفتت إليه نيكول قائلة: "كنت أفكر فيك". وهنا إذن عملية مزج لاسم "مانو" بمانو نفسه، بواسطة فكر نيكول المتجه إليه.

وهذا المثال يقودني إلى نوع أخير من الانتقالات المبنية على تماثل في المضمون الأيديولوجي. والتعبير عن الطريقة الاصطلاحية هنا لا يكون بصريًا ولا شفويًا، بل يتولى فكر إحدى الشخصيات أو فكر المتفرج إقامة العلاقة بين اللقطتين.

وأمثلة الحالة الأولى عديدة، فإن انتقال الفكرة هو في الواقع أحد الأسس المباشرة للتوليف: ففي فيلم "الملاك الأزرق" تنتاب الدهشة مديرة البيت عندما تدخل في الصباح حجرة الأستاذ "راث" فتجد فراشه خاليًا، وتتساءل عن السبب، ثم تظهر اللقطة التالية الأستاذ راث مستلقيًا على فراش المغنية. ومثال آخر من فيلم "غرباء في البيت". نيكول تفكر بآلم (منظر كبير لوجهها) في والدها الذي وصفته الخادمة بأنه سكير، ثم يدخل المزج لقطة الأب وهو منهار أمام زجاجة نبيذ في الحجرة المجاورة.

وأخيرًا توجد الانتقالات التي لا يبررها أي عنصر من عناصر الدييجيزية ولا يمكن إدراكها بوصفها انتقالات إلا بتدخل المتفرج برأيه. وفيلم "قبل الطوفان" يقدم مثالًا جيدًا لهذا النوع فنحن نرى فيه

جماعة من المعادين للسامية يكتبون على حائط: "الموت لليهود" ثم ينقلنا المزج من لقطة الكتابة الأولى إلى صورة للشاب اليهودي المقتول في حمامه بأيدي شركائه (هذه اللقطة قطعها المخرج "كايات" في النسخة النهائية من الفيلم، وقد عرضت في مهرجان كان في سنة 1954 بعد عرضها الخاص في باريس).

وفي الختام أذكر انتقالاً من نفس النوع (لكنه صوتي) مستخرجاً من الفيلم الجميل "وسقينا الفولاذ" من إخراج مارك دونسكوي: المنظر يدور في أوكرانيا في سنة 1918 حيث نرى طالباً من طلبة الكلية الحربية، من البيض، يشي للمحتل الألماني بفتى كان قد أطلق سراح سجين من الحمر، ثم ترينا اللقطة التالية جماعة من البلاشفة الشبان ينفجرون بالضحك وهم يتذكرون بعض المقالب التي أنزلوها بالعدو، والفكرة المتضمنة في هذا التقارب محددة على نحو موفق، بواسطة امتداد للشريط الصوتي (الضحكات) يشمل اللقطتين، وهذه الضحكات المتراكمة في نهاية منظر الوشاية، تبدو كأنها تبرز الطابع العقيم الهازئ لفعلة الجاسوس.

## الفصل السابع

### الاستعارة والرمز

قلت عند دراسة الخصائص العامة للصورة أنها تدخل في علاقة ديليكتيكية مع المتفرج، في مركب عاطفي وذهني، وأن الدلالة التي تأخذها في النهاية على الشاشة تكاد تتوقف على الحيوية الذهنية للمتفرج بنفس القدر الذي تتوقف به على الإدارة الخلاقة للمخرج. وعلى ذلك فإن أحد منابع الحرية النسبية في التفسير عند المتفرج، إن لم يكن أهم هذه المصادر، يكمن في هذه الحقيقة: كل واقع، حادثة أو حركة هو رمز، أو بشكل أدق، هو علامة، بدرجة ما؛ ولا دخان بغير نار كما يقولون، وحمرة الخجل أو الفرار سلوك له معنى ودلالة واضحة على موقف عقلي. كما رأينا أن دلالة صورة ما تتوقف كثيرًا على مقابلتها بالصور المجاورة لها. واستغلال هاتين الحقيقتين الأساسيتين هو ما سيشغلنا في هذا الفصل.

كل ما يظهر على الشاشة إذن له معنى، وله في أغلب الأحوال دلالة ثانية يمكن أن لا تظهر إلا بالتفكير. وفي وسعنا أن نقول إن كل صورة «تتضمن» المعاني أكثر مما «تفسرها». ولهذا السبب تكون معظم الأفلام الممتازة مفهومة على عدة مستويات، تبعًا لدرجة الحساسية والتصور والثقافة عند المتفرج. ولواء الامتياز



معقود للأفلام التي تتجاوز حدود الأثر الديجيزي المباشر للحدث، مهما يكن نصيبه من القوة والعمل والإنسانية، فتوحي بعواطف أو أفكار ذات طابع أهم. ويلعب الرمز دورًا بالغ الأهمية في تكوين هذه الدلالة الثانية. ويقوم استخدام الرمز في السينما على الالتجاء إلى صورة قادرة على الإيحاء للمتفرج بأكثر مما يسع الإدراك البسيط للمضمون الظاهر أن يقدمه إليه. والحق أن في وسعنا بالنسبة إلى الصورة الفيلمية أن نتكلم عن مضمون مستتر ومضمون ظاهر: وهذا التمييز - الذي يستمد أصوله من نظريات فرويد - يمكن استخدامه هنا مجردًا من تطبيقاته القائمة على التحليل النفسي، لكون المضمون الظاهر مفهومًا مباشرة، والمضمون المستتر (الاختياري طبعًا) مبني على المعنى الرمزي الذي شاء المخرج أن يخلعه على الصورة، أو على المعنى الرمزي الذي يراه فيها المتفرج بنفسه.

ويتكون استخدام الرمز في الفيلم بشكل عام بإبدال شيء أو حركة أو حادثة بعلامة دالة - وهذا هو الإيجاز الذي سبق لنا أن درسناه - أو بالإشعار بوجود آفاق وراء ما هو ظاهر، بتصادم الصور فيما بينها، أو باختيار مواقف أو أحداث لها ميزات إنسانية إضافية. وهذه المحاولة هي وحدها التي ستشغلنا هنا. وإيضاحًا للبحث، ودون رغبة في خلع قيمة مطلقة على هذا التقسيم، سوف أميز نوعين، كبيرين من الرموز:

(أ) الاستعارات.

(ب) والرموز.

## (1) الاستعارات

أقصد بالاستعارات تلاحم صورتين بواسطة التوليف، بحيث تنتج عن مقابلة إحداهما بالأخرى صدمة سيكولوجية في ذهن المتفرج، هدفها تسهيل التصور وهضم الفكرة التي يريد المخرج التعبير عنها بالفيلم.

والصورة الأولى تكون في الغالب عنصرًا من عناصر الدييجيزية، لكن الثانية (التي يخلق من وجودها الاستعارة) يمكنها أن تكون هي الأخرى مستعارة من الدييجيزية وأن تنبئ ببقية الرواية، أو أن تكون واقعة فيلمية لا علاقة لها البتة بالحدث، وليست لها قيمة إلا بعلاقتها بالصورة السابقة.

وفي وسع الاستعارة أن تكون لها قيمة ودلالة متزايدة التعقيد والاتساع. وأنا أضع، في المستوى الأول، الاستعارات المبنية على مؤثر من مؤثرات التشابه أو التناقض في المضمون التصويري البحث: ففي فيلم "على ذكر مدينة نيس" وجه امرأة في أوسط العمر ضنت عليها الطبيعة بالجمال وإن تكن بها خيلاء وتعاضم قليل تتبعه صورة نعمة متعظمة. وفي فيلم "وسقينا الفولاذ" أتيح للمخرج مارك دونسكوي لقطة لبقر مشحون في قطار بوجه جندي ألماني بشوش ولحيم، كما اتبع لقطة للماعز بوجه آخر متصنع ينتهي بلحية مدببة.

وسأميز، في مرتبة أرقى الاستعارات الدرامية، التي تلعب دورًا في الحدث بإدخالها عنصرًا نافعًا على فهم الرواية: ففي فيلم "أكتوبر" نجد لقطات لكيرنسكي وهو يخطب تتبعها صورة الفنانين وهم

يعزفون على القيثارة، وقد كان أيزنشتاين يعني بذلك أن خطاب الحاكم البورجوازي لا هدف لها إلا تنويم اليقظة الثورية. وفيلم "الإضراب"، أول أفلام أيزنشتاين، يقدم مثلًا آخر مشهورًا: فنحن نرى فيه لقطة لعمال يطلق عليهم الجيش القيصري نيرانه الرشاشة، يتبعها منظر للمجزر وحيوانات مذبوحة. فهذه استعارات للشق الثاني منها ليس له أي علاقة بالديهيكية، وقد كان طرازها شائعًا في العهد الصامت للسينما، ولم يعد له وجود من الناحية العملية منذ تكلمت السينما.

وهناك في النهاية نوع آخر من الاستعارات اسمية أيديولوجيًا، لأن الغرض منه هو توليد فكرة في وعي المتفرج يتجاوز مداها الحدث تجاوزًا بعيدًا، وتتضمن مفهومًا كاملاً للعالم. وافتتاحية فيلم "الأزمة الحديثة" مشهورة، إذ تظهر فيها صورة قطيع من الغنم ثم جمهور خارج من فوهة المترو الأرضي. وفي فيلم "على ذكر مدينة نيس" موكب جنود تتبعه لقطة لقبور في جبانة. وأخيرًا نجد في فيلم "الأم" واحدة من أجمل التوريات السينمائية، وهي فضلًا عن ذلك تشكيلية ودرامية وأيديولوجية وهي تمتد على جزء كبير من الفيلم وتتمثل في موازنة بين مظاهره لعمال مضربين في العهد القيصري وذوبان كتل الثلج في نهر عند مقدم الربيع. والرمز هنا يتولد من الجنس الواضح بين تدفق كتل الثلج التي يلاشيها تجدد الربيع وموج العمال المندفعين بوعيهم للهجوم على الحكم المطلق. وقد كتب إرنست لندجرين عن هذا المشهد الرائع سطورًا تبدو لي معبرة أو في تعبير عن معناه ومرماه:

«... إن المشهد الذي وصفته مبني في مجموعته على مزج عدد من الأحداث المختلفة، ومن هذه الأحداث المختلفة، أربعة تنتمي إلى الدراما ذاتها: هروب الابن ولقاؤه بأمه، والثورة العامة في السجن، ومظاهرة العمال في المدينة، وعمل الجيش على سحق الحركة. ووراء الدراما الرئيسية يوجد أيضًا حدثان آخران ثانويان: أولهما مناظر الربيع بشكل عام، الماء الجاري بدواماته من عباب السيل والأنهار، والأطفال وهم يلعبون ويضحكون، وبرك الماء وهي تعكس السماء على الأرض الموحلة، وثانيهما ذلك العنصر الخاص في ظهور الربيع، كتل الثلج وهي تنحدر في النهر دون أن يقوى شيء على إعاقتها، بطيئة هادئة حينًا، وحينًا آخر في تزاخم وتلاطم... إن حركة هذا المشهد في جملة مؤسسة على مزج عناصره الجزئية المتضادة التي تبلغ علاقاتها الداخلية الحد الأقصى من اللطف والتنوع... إن لقطات الربيع يتكرر إدخالها للتعبير عن فرحة السجن، كما يعود موضوع الربيع إلى الظهور في فكر السجناء المحبوسين في زنزانتهم المشتركة... وهو يعود في لقطات المظاهرة والجنود الذين تنعكس صورتهم في برك الماء في الطريق... والثلج على النهر هو تطور طبيعي لموضوع الربيع الذي يأخذ عند ذاك أهمية خاصة في ذاته... وهناك تجانس واضح، ناطق تشكيليًا: بين حركة الثلج وحركة المظاهرة في سيرها: كلتا الحركتين تبدأ بطيئة وتكتسب قوة تدريجية، ثم تكون النهاية أن يتحول سير العمال إلى كارثة بالقرب من الكوبري

كما تتحطم كتل الثلج على أعمدة الكوبري، ويختتم سير العمال في الفوضى والاضطراب... لكن الثلج يكون أيضًا جزءًا طبيعيًا من المشهد ويلعب دورًا واقعيًا في تطور الحدث، عندما يفر الابن على كتلة من كتل الثلج ويجد نفسه بعيدًا عن الأذى وآمنًا مؤقتًا.

والآن وقد رأينا الدور الأيدولوجي للاستعارة يحسن بنا أن ندرس ميكانيكية السيكلوجية، وبذلك نصل إلى عدة مسائل سنلتقي بها عند الكلام على التوليف، إن الاستعارة تولد من صدمة صورتين إحدهما المقارنة والأخرى هي موضوع المقارنة. ونستطيع إذا استندنا إلى الأمثلة المضروبة أن نبين أن موضوع المقارنة يكون دائمًا حيوانًا أو شيئًا (نعامة، قيثار، كتل ثلج، إلخ). وإنه لمن الطبيعي أن يكون الوجه الإنساني أو الحركة الإنسانية هما دائمًا مثار المقابلة التي تمنحها نبرة خاصة، لأن الواقع الإنساني تشكيلي إلى أقصى حد، أو هو على كل حال أكثر تشكيلية من الشيء الذي يقارن به، ثم لأنه يخصنا ويهمنا أكثر من أي واقع آخر.

ولنحاول أن نوضح ميكانيكية الاستعارة بدراسة الاستعارة التي يبدأ بها فيلم "الأزمة الحديثة".

إن رؤية التقطيع تقرر في أنفسنا مجالًا للوعي يطابق الفكرة التي يمكن أن توحى لنا بها مثل تلك الصورة: فضول التسلية وانتباه جزئي. وصورة الجمهور البشري التي تليه تحمل على العكس من ذلك عنصرًا مختلفًا كل الاختلاف، ففي الحال نصير أكثر "اهتمامًا" بهذه

الصورة التي تكون حدثًا بشريًا، ومن هنا تقرر في أنفسنا حالة سيكولوجية قوية أكثر كثافة وشدة. وهناك إذن صعود في الانتباه العقلي، وعلى الفور يظهر معنى تقابل الصورتين ويستثير الضحك. وهذا الصعود يمنع الضحك أن ينطلق ويحوّله إلى ابتسامة يشوبها الحزن. والمؤثر الناتج بعيد عن أن يكون كوميدياً صريحاً، بل إنه مر، وكاشف، ومتشائم في النهاية. ولقد كان من المحتمل، على العكس من ذلك أن يكون للحالة العكسية للصورتين طابع كوميدي أكثر وضوحاً، نظراً لسقوط الانتباه السيكولوجي الذي كان ممكناً أن يحدثه في تلك الحالة.

ونرى إذن أن الصورتين تؤثر إحداهما في الأخرى، فالثانية تأخذ قوة ومعنى كوظيفة للتلوين العقلي الذي تحدثه الأولى، ثم بدورها تؤثر على قوة ومعنى الصورة الأولى.

ويمكننا بناء على ذلك أن نقول بشكل قاطع إن معنى الاستعارة يولد من مواجهة اللقطتين. أما عن قوته فإنها تميل إلى أن تكون تراجيدية إذا كان هناك صعود للانتباه من لقطة إلى أخرى (الجنود - القبور) وتميل إلى أن تكون كوميدية في الحالة العكسية (الخطيب - القيثارات) لكن الطابع السيكولوجي والدرامي الغالب على الفيلم هو الذي سيخلع على الاستعارة قوتها الصحيحة. وعليه فإن استعارة كوميدية النزعة في فيلم تراجيدي (الخطيب - القيثارات) واستعارة تراجيدية النزعة في فيلم كوميدي (أو ساخر في هذه الحالة: الجنود - القبور) يأخذان قوة مُرة، وجادة، لا مضحكة ضحكاً خالصاً.

أرى أن هناك رمزاً حقيقياً عندما لا ينبثق المعنى من صدمة صورتين، بل يكمن في الصورة نفسها، فالأمر هنا متعلق بلقطات أو مناظر منتمية دائماً إلى الدييجيزية، لكنها تتضمن فوق دلالتها المباشرة قيمة أعمق وأوسع ترجع أصولها إلى أسباب متنوعة، هي التي سأحاول استعراضها. فالرمز أولاً، يمكن أن يكمن في تكوين الصورة نفسها، حيث يكون المخرج قد جمع بطريقة مصطنعة شريحتين من الواقع كي يولد من مقابلتها معنى. والمجموعة الأولى من الأمثلة تضمن أمثلة للرموز على تآلف بين الشخصية والديكور الذي تظهر فيه: ففي فيلم «المدرعة بوتومكين» منظر لرأس كاهن يخوف البحارة المتمردين من نقمة الله، ورأسه في إحدى اللحظات يبدو داخل إطار من الدخان الكثيف المتصاعد من مدخنة المدرعة، ويوحى للمتفرج بأنه أمام رجل ملهم. ومن الواضح أن المخرج أراد هذا الكادر، غير العادي، وأن للكادر، بناء على ذلك، رمزية. وبالطريقة نفسها تخرج بطة فيلم «الفتى» من دار الولادة بطفل هجره أبوه، وتظهرها الصورة وهي مارة بالقرب من كنيسة، أمام زجاجها الملون بطريقة تجعل رأسها تبدو محاطة بهالة الاستشهاد. أو هو «الملعون» في الفيلم الذي يحمل هذا العنوان، وهو يتأمل واجهة متجر، إذ يظهر لنا وجهه محاطاً بانعكاس صفوف السكاكين، وهذا الكادر يرمز بقوة إلى جنون القتل الذي يسكن نفسه. وكذلك في فيلم «الساحرة الجميلة»

يتعرض الممول المضحك «جيرو» لسخرية خطيبته، وهي غانية قديمة وإن كان هو يعتقد أنها فتاة طاهرة، فيضمه كادر مبتكر يجعل وجهه أمام أيقونة على الجدار مزخرفة بتمائيل ملائكة صغيرة محلقة وأردافها متضخمة. وبطريقة مماثلة وإن تكن أكثر رقة، توجد لقطة في فيلم «أبناء هيروشيما» تمثل أخا الكسيحة الشابة وهو يقص على المدرسة أن أخته التي كان يظن أنها ستقضي عمرها عانسًا، ستتزوج بشاب باسل وشريف، وفي هذه اللحظة تسجل اللقطة من أعلى وقفه المتخاطبين على منظر خلفي من سطح نهر تسري موجاته الصغيرة بخفة ويوحى إحياء كاملاً بشعور الهدوء والهناء الذي يتصاعد من تلك اللحظة وفي فيلم «المعطف» مؤثر قائم على التناقض، عندما وضع المخرج لاتوادا بطل فيلمه - المستخدم الصغير عند كارمين - بحركاته المضطربة وإشارات الكثرة وقوامه السقيم المضحك، أمام لوحة كبيرة ومهيبة من عصر النهضة. أما أورسون ويلز، فقد كان أقل توفيقًا عندما وضع بطلي فيلم "سيدة شنغهاي" أمام وحوش البحر في حوض لتربية الأسماك بكاليفورنيا، في اللحظة التي تتوسل "إلسا" فيها إلى "ميشيل" أن يهرب معها لينقذها من زوج قاسٍ كثير الريب.

وهنا نحن أمام حالة لكادر رمزي مع عنصر من الديكور أو مع شيء آخر وقد أشرت فيما سبق إلى مثال قوي من فيلم "جنون النساء". ونجد مثالاً آخر مماثلاً في فيلم "شريعة الصمت" خلال مشهد المحكمة: فنرى القس الشاب المتهم بالقتل وهو يصغي إلى



الشهادات المختلفة داخل كادر يتكرر عدة مرات في منظر متوسط، وفي ركن الشاشة، وفي منظر كبير، يظهر طرف عامود معدني، رمز الدراما التي تدور في نفسه. وفي هذا الفيلم نفسه يظهر البطل وهو يجوس خلال المدينة قبل أن يسلم نفسه للشرطة، وفي لقطة بعيدة من أعلى، على حين يبرز - في منظر قريب - تمثال المسيح حاملاً صليبه.

والنوع الثالث من الرموز هو التآلف بين حدثين في داخل الصورة ذاتها. وأعظم استخدام لهذه الطريقة (وإن كان ينبغي الاعتراف بأنه ملفق تليقاً فظيماً) يوجد في فيلم "النهمون" عندما نرى من النافذة المفتوحة - أثناء زواج ترينا وماك تيج - جنازة تمر في الشارع، رمز الخطأ والفشل في هذا الزواج الذي سينتهي بالموت التعس للطرفين. وهناك مؤثر قائم على التناقض في منظر حفلي العرس في فيلم "توني" حيث يتعارض مرح المدعوين العام مع يأس الشابة جوزيفا والشاب توني اللذين تضطر الظروف كلاً منهما إلى الزواج بشخص لا يحبه، رغم حبهما المتبادل. وهناك مثال آخر في المشهد النهائي لفيلم "غرام امرأة" فالمرأة الشابة التي تبكي حبها الذي حطمه رحيل المهندس، يتفاقم عذابها نتيجة لثروة المدرسة الجديدة التي تحكي لها عن توفيقها في حبها وهنائها. أما في النطاق الكوميدي، فإن لدينا منظر الأوبرا في فيلم "المليون" حيث يتبادل المغني والمغنية "دويتو غنائي" أرق عواطف الحب بينما هما في الحقيقة متباغضان يتبادلان

في همس قوارص الكلمات، بينما يستمرئ العاشقان المختبئان وراء قطعة من الديكور كلمات الأغنية الملتهبة. وأخيرًا نجد في الفيلم المدهش المجهود "غداً تشرق الشمس" مشهداً رائعاً: فعندما يأخذ النازي القس وشخصاً آخر من رجال المقاومة، يتجمع الفلاحون عند مرورهم ويكونون جمهوراً ضخماً، ثم يبدأ القس في تلاوة الابتهالات للعدراء المقدسة فيجابه الفلاحون في ترجيع يتعالى تدريجياً بقوة الإيمان الفذة التي تتعارض مع الذعر الذي لن يلبث أن يحيق بالنازي، فهذا الترييد للابتهالات الذي يكرره ألف صوت يبدو كالإيقاع في هذا المسير إلى الموت، مسير هؤلاء الرجال المجتمعين في معركة مشتركة:

«ذلك الذي كان يؤمن بالسماء»

«ذلك الذي لم يؤمن بها..»

وأخيراً، يحدث أن نجد ضمن منظر كتابة هدفها إبراز المعنى، وهنالك مثال حسن في فيلم "أوبرا الشحاذين" عندما يصطف رؤساء لندن صفاً للحصول من "بيتشوم" - مقابل نقود - على البطاقة التي تبيع لهم التسول، وإذا بالآية الإنجيلية المسجلة على الجدار تعلوهم ساخرة: "من أعطى فسوف يعطى له".

وهناك مثال أحسن في مشهد إطلاق رصاص الميلشيا على المضربين في فيلم "التعصب": فالكاميرا تتابع العمال في هروبهم

- بحركة بانورامية - فتكشف هذه الكلمات مسطورة بحروف إعلانية ضخمة: " نفس الشيء أمس واليوم". وهذه الكلمات تعبر عن "قدريّة محتومة" أراد جريفييت بفيلمه هذا أن تساهم في المعركة.

وأخيرًا نتذكر أن فيلم "المواطن كين" يستهل بحركة من آلة التصوير تدخل في مجال العدسة هذه اللافتة: "ممنوع المرور"، وهي رمز لاستحالة الولوج في أعماق النفس.

وعلى مستوى تجريدي أرقى، أصل الآن إلى أن أنقى وأهم شكل من أشكال الرمز، وهو الذي يتكون من صورة لها دورها الذاتي في الديجيزية ويمكنها أن تبدو كما لو كانت لا تخفي أي معنى مضمّر غير واضح، وإن كان مضمونها، بوضوح متفاوت، ووراء دلالاته المباشرة يأخذ معنى أعم.

والقيم المتنوعة لهذا المعنى هي التي بقي أماننا الآن أن نحددها وكما كان الحال بالنسبة إلى التورية، سأميز هنا أيضًا ثلاثة أنواع كبيرة من الرموز، متجنبًا الزعم بأن هذه الأنواع لا يتداخل بعضها في البعض الآخر.

أولًا: الرموز التشكيلية، أي لقطات تستطيع فيها حركة أو شيء أو تكوين الصورة نفسها أن تذكرنا بحركة من نوع آخر أو أن توحى إلينا بإحساس أو بعاطفة.

ونجد أمثلة عديدة لهذا النوع في "المدرعة بوتومكين": ففي خلال الدقائق التي تسبق الأمر بإطلاق النار على المتمردين المستترين وراء قلع

من قلوب السفينة، يساهم عدد من اللقطات (حزام نجاة، لوحة شرف، مقدمة السفينة من أسفل) - بجمود هذه اللقطات وسكونها - في تقوية الإحساس بما يعتمل في نفوس بحارة السفينة من رعب قلق وانتظار عاجز. وبعد ذلك بقليل، خلال المعركة، منظر يمثل راية تخفق مع الريح، وتدخل قيمة بطولية تبرز طابع اللحظة. وفي الفيلم نفسه أيضًا صورة للطبيب المقذوف إلى البحر يتلوها منظر كبير لنظارتها التي احتجزها حبل من حبال السفينة عند سقوطه، وهي تتأرجح في طرف خيطها، مثيرة في ذهن أيزنشتين دمية الأراجوز المضحكة المشثومة وكأنها هذا الرجل الذي يستغل لقبه كطبيب ليخدم المستبدين<sup>(١)</sup>. وبطريقة مماثلة، في فيلم «عاصفة على آسيا»، تكون صورة صندوق من صناديق العملة ينقلب على الأرض، ثم صورتنا حوض للسماك وزهرية يتحطمان على الأرض، بوصفها صورًا "صادمة" (مناظر كبيرة شديدة القصر وسريعة الحركة) نوعًا من التآلف التشكيلي مع مناظر العنف التي تصحبها. ويقدم فيلم "فاريك" المثل على رمز تشكيلي جميل، في مشهد دفن الجد، حيث ترى أشواك العوسج وهي تتعلق بعجلات العربات كما لو كانت تريد أن تحتفظ بينها بالرجل الذي قضى حياته كلها وسط الطبيعة. وفي فيلم "السمفونية الريفية" ترمز الأوراق التي تتطاير في جميع الاتجاهات عندما يفتح القس

---

(١) لاحظ أيضًا أن في الإمكان أن نرى هنا ما يعادل الأسلوب الرمزي المسمى "المجاز المرسل" والذي يتكون من تناول الجزء على أنه الكل، وهي طريقة تستخدم كثيرًا في السينما نظرًا إلى قمتها الإيحائية.

باب مكتبه إلى هروب الفتاة، وفي الوقت نفسه إلى المفاجأة القلقة التي أصابت الرجل. أما المشهد المدهش لدخول القطار إلى المحطة في فيلم "الليلة الأخيرة" فهو يتضمن تآلفاً صوتياً جميلاً:

فلهاث القاطرة في سكون بهو المحطة الفسيح الخالي يرمز بقوة إلى القلق المتوجس في نفوس الرجال المتربصين. وأخيراً هناك رمز صوتي آخر في خروج القطار المصفح الألماني عن الخط في فيلم "معركة الخط الحديدي" الذي ينتهي بلقطة لأكورديون يتهاوى على المنحدر بين حطام العربات في شلال من نغمات صارخة ضحى بهم رؤساؤهم على مذبح قضية غير عادلة.

ثانياً: الرموز الدرامية، وهي تلك التي تلعب دوراً مباشراً في الحدث وتساهم في تقدم الحكاية بتزويدها المتفرج بعامل مفيد في فهم الرواية.

ورموز هذا النوع غزيرة في السينما، وهي في أكثر الأحيان أولية، مثل الرمز الذي نجده في فيلم "ماري فالفسكا": فهذا هو نابليون العائد من جزيرة ألبا يضع خطة المعركة ضد الجيش الإنجليزي في بلجيكا، وفي نهاية المناقشة يلقي على الخريطة بسكين الورق التي كان يمسك بها في يده، فترتمي فوق اسم تكشفه لنا الكاميرا: "واترلو".

وهذا مثل ثان من فيلم "رصيف الضباب" أقل وضوحاً: «كسرولة» اللبن التي تغلي وتطفح، لترمز إلى رغبة الزوجين الجنسية.

لكن الرمز يغدو أبلغ عندما يتعلق الأمر بدلالة أوسع، كما هو الحال في هذا المثال المستمد من فيلم "الفتى": فعندما تسقط المدفأة، من يد أحد الأشخاص، وسهواً، صورة المرأة التي كانت عشيقته، نراه يهيم بالتقاطها من لهب النار ثم يعدل وينظر إلى الصورة وهي تحترق بغير اكتراث. ومن الواضح أن في هذا الرمز دلالة أوسع تتجاوز المنظر ذاته، فهذا الرجل لم يعد عاشقاً.

وهناك مثال حسن آخر في فيلم "النهمون"، عندما يستبد الغضب بماركوس - صديق الزوجين الشابين - لضياح النقود التي ظفر بها "ترينا" بفضل ورقة اليانصيب التي كان هو قد منحها له، ويقرر أن يسترد هذا المبلغ بكل الوسائل، فيكون التعبير عن نيته السيئة بلقطة متكررة في نفس المشهد تمثل قطعاً يحاول الوصول إلى عصفورين شلهما الرعب في قفص.

وهناك رمز آخر أكثر لطفاً هو موت عصفور الكناريا في المشهد الرئيسي من فيلم "الملاك الأزرق": إذ أن هذه الحادثة تجسم بوضوح الطابع العاطفي للأستاذ، لكنها أيضاً نبوءة بموته المؤسي في نهاية الفيلم، ذلك المخلوق الأعزل الشبيه بالطائر الضعيف. والإحساس بالقال المفجع الذي تتركه هذه الحادثة التافهة يزيده قوة - في زيارات الأستاذ الأولى للمغنية لولا لولا - الحضور اللحوح الصامت لمهرج لا يعدو أن يكون رمز الانحلال القريب للأستاذ.

ونجد في فيلم "عاصفة على آسيا" موقفاً فيه غموض وإن كان فريداً في قوته فنحن نذكر أن الجندي الإنجليزي، عندما يقود

السجين المغولي لإعدامه بالرصاص، يُعنى بأن لا تتسخ قدماه في برك الماء، لكنه عند العودة ينحل رباط إحدى ساقيه فيجره وراءه في الوحل الذي لم يعد يتجنبه، فيرمز سلوكه هذا بقوة إلى اضطرابه العقلي إذ تثير اشمئزازه واستنكاره جريمة القتل التي أجبر على ارتكابها. وهناك موقف مماثل إلى حد ما في فيلم "ذهب نابولي" عندما تغادر البغي شقة الرجل الذي هزأ بها فينكسر كعب حذاءها في السلم، فهذه الحادثة ترمز بوضوح كافٍ إلى الحياة فتكون مشيتها العرجاء بمثابة علامة واضحة على أزمة الضمير الفظيعة التي تصف بها تلك اللحظة. ويتبقى نوع ثالث من الرموز التي أسميها أيولوجية، مكرراً أن هذه التسمية ترجع إلى أن تلك الرموز تستخدم في التعبير عن أفكار تتجاوز على نحو واسع حدود الحكاية التي ترتبط بها، وأنها تعكس موقف المخرج إزاء أهم المشاكل الإنسانية.

ففي فيلم "سارقو الدراجات" يكون العامل ريتشي عندما تسرق دراجته منشغلاً بلصق إعلان حائطي يمثل ريتا هايوارث... وإذا كنا نعرف آراء المخرج وكاتب السيناريو "زافاتيني" فإننا لن نجد عناء في إدراك أن هذا الإعلان الحائطي هو رمز أمواج الصور التافهة والمسمومة التي تغمر بها هوليوود شاشات العالم، تلك الصور التي لا نظير لما فيها من فخفخة وافتعال سوى البؤس المادي والمعنوي لعدد كبير من المخلوقات البشرية.

وعندما تقول الفرازة الشابة في فيلم "مشرق النهار" لمندوب المنجم وهي تتكلم عن حائط المنجم: "عندما كنت صغيرة، كنت أعتقد أنه لا يوجد شيء وراء الحائط" فإن من الواضح أن المخرج لويس داكأن هو الذي يعبر هنا عن مفهومه للمجتمع، وأن هذا الحائط الضخم الذي لا يمكن تخطيه يرمز إلى الانقسام المؤسف للمجتمع الحالي.

وفي فيلم "الأرض": في اللحظة التي يحمل فيها إلى الجبائنة سائق الجرار الشاب الذي قتله أعداء الثورة، تنتاب آلام الوضع الأولى امرأة عند مرور الجنازة: فالحياة تولد من الموت بلا توقف. وهذه اللفتة كثيرة الظهور في السينما السوفيتية، فالرجال يختفون في المعركة الثورية، لكن رجالاً آخرين يولدون ليكون عليهم أن يجهزوا حصاد المستقبل.

وفي نهاية فيلم "المطاردة المفجعة" يفهم السجين القديم، الذي كانت البطالة والبؤس قد دفعاه إلى الانضمام إلى عصابة المجرمين، أنه كان مخطئاً، ويعود بمحض إرادته إلى رفاقه الفلاحين، فيستقبله إخوانه بمنحة الحرية، فيسقونه في صداقة أمام كتل الطين التي يطاردونه بها نحو العناصر الآمنة في الوطن المحرر، وهذا الذي يفعله عمال المزرعة التعاونية بذلك الذي كاد بضلاله الإجرامي أن ينتزع منهم أرضهم التي تدمهم بالقوت يكاد يكون تطهيراً لنفسه وإخراجاً للشر منها يحون بها عنه أثر كل ضلال. وبهذا الرمز المستمد من روح السينما السوفيتية يعبر المخرج دي سانتيس عن نوع من المساهمة الحيوية بين الأرض والرجال الذين يعيشون من خيرها.



وأخيرًا نلتقي في فيلم "الترسانة" برمز من أجراً الرموز التي يمكن أن نجدها في تاريخ السينما وأكثرها تحريغاً للعاطفة (رغم طابعه غير الواقعي): ففي نهاية الفيلم، في اللحظة التي سحق فيها الجيش القيصري إضراب عمال الترسانة، يتقدم الرجل الذي قاد الحركة في مواجهة فصيلة تنفيذ الإعدام ثم لا يسقط عندما يخترق الرصاص جسمه عن قرب، بل يكشف صدره كما لو كان يريد أن يقول لقاتليه إن ما يعيش فيه ليس الجسد بل فكرة أقوى من الموت<sup>(1)</sup>.

وأريد في النهاية أن أفتح قوساً أعم وأشمل، على مسألة الرمزية على الشاشة. ولقد أكدت من قبل بقوة أن جمالية السينما تستند إلى خلق فن صحيح للواقع: فالسينما في جوهرها "واقعية"، وهي تعطي الإحساس بالواقع ومن جهة أخرى، كل واقع يدل على شيء ما إلى درجة ما، وأحياناً على ما هو أكثر من هذا الشيء. وأعتقد أنني أوضحت ذلك، لكنني أعيد تحديد هذين المبدأين الرئيسيين، إذ أنهما سيسمحان لي بتحديد المأزق الذي ينزلق إليه نوع من السينما "الرمزية".

---

(1) ولذكر أيضاً هذا المؤثر الرمزي الآخر، غير الواقعي، الذي نجده في فيلم "حطام الإمبراطورية". فعندما يتذكر الرجل الذي كان فاقد الذاكرة ماضيه، فجأة، نراه - في عودة إلى الوراء موجوداً وجهًا لوجه في الأرض الحرام مع جندي ألماني من المشاة له نفس وجهه هو، بر إنه هو. وكذلك كل الموجودين من جنود الاتصال والتليفون وضباط المدفعية من المعسكرين، كلهم كانوا هو. وهذا المؤثر الرمزي يعبر بوضوح عن التضامن الروليتاري في وجه الحرب الاستعمارية.

والواقع أنه يوجد عدد من الأفلام، النادرة حقًا، التي تظهر قلبًا عجيبيًا للقيم وجهلاً مدهشًا بجوهر السينما. وهذه الأفلام تحول مظهر الدييجيزية الواضح وضوحًا مباشرًا (أول درجة في وضوح الفيلم) إلى مجرد دعامة بسيطة، مخلوقة بافتعال، هدفها ابتعاث معنى رمزي (الدرجة الثانية من الوضوح) يأخذ المكان الأول في الأهمية. إن هذه الأفلام تقلب بقلب بذلك "القاعدة الفنية" السينمائية التي تتطلب أن تكون الصورة أولًا كتلة من الواقع ذات معنى مباشر، ثم يكون في الإمكان بعد ذلك، وبشكل إضافي واختياري، أن تكون الصورة وسيطًا لمعنى أعمق وأعم. وتتعرض هذه الأفلام نتيجة لذلك إلى مخاطر متنوعة ليس أقلها شأنًا أن يغدو الحدث مفتعلًا وغير قابل للتصديق.

وهذه الوجهة في النظر يمكن أن توضحها بضعة أمثلة:

فالجزء غير الواقعي من فيلم "أبواب الليل" هو الذي كان سببًا في فشل العمل الفني، تلك الحكاية الفجة عن قراءة أفكار "تليباثية" غامضة بين شخصين يضعهما القدر بعد انقضاء بضع سنوات وجهًا لوجه. ومرجع الخطأ هنا هو الرغبة في أن "يصور" الفيلم فكرة عزيزة عند المخرجين بريفير وكارنيه بدلًا من أن يحكي الفيلم أولًا حكاية حائزة لجميع خصائص الصدق المقنع، وحاملة - كالدغة - رسالة أعم: وينتج عن ذلك أن تصوير للسياريو مظاهر تخريفية، فنرى "جان فيلار" جاسوسًا قليل الحظ من الأصالة، لأنه يمثل القدر أولًا وقبل كل شيء. وبذلك تتعرض قيمة الفيلم لضعف شديد إذ يظهر بوضوح أن "الحدوتة"

ألصقت إلصاقًا مصطنعًا بمضمون يكاد يكون ميتافيزيقيًا، ومنتفخًا نفخة تفجر في كل لحظة الغلاف الدييجيزي الهش المفتعل افتعالًا أليما.

والملاحظة نفسها يمكن أن تنسحب على فيلم "أورفيه" لكوكتو: فإن ماريا كازارس - على سبيل المثال - هي أولًا "الموت" قبل أن تكون تلك المرأة الغامضة التي يقودها سائق غريب. ومنذ تلك اللحظة تغدو شخصية الكونتيسة - الوحيدة الواضحة بالنسبة إلى جزء كبير من الجمهور - غير مفهومة ولا مبرر لوجودها عند من لا ينفذ إلى غوامض كوكتو العويصة.

والغلطة نفسها موجودة في فيلم "الحيوان" لأنه وإن كان يرمز حقًا إلى الجانب الحيواني في الإنسان وهو في قبضة الغرائز، إلا أنه مجرد من كل تبرير لوجوده كحيوان.

وأخيرًا، لوحظ كثيرًا أن الممثل جول بيرى في شخصيته المدهشة في فيلم "مشرق النهار" يمثل الشيطان ذاته، وقد صار - صراحة - "الخبيث" في فيلم "زوار المساء" مما أفقده الكثافة والازدواج اللذين كانا يخلقان الوجود الساحر لمروض الكلاب ذي المزاج "الساقي" الميال إلى القسوة الشاذة.

وهكذا نرى خطر الحدث المبني خصيصى بغرض استعراض فكرة فلسفية عرضًا "بصريًا" إذ ينتهي الأمر بخلق واقع فيلمي تكون دلالاته الواقية ثانوية بالنسبة إلى الدلالة الرمزية. والخاصية

"التسجيلية" العميقة للسينما تخلع عند ذلك أصالة ثقيلة ومباشرة على المضمون الذي كان واجباً أن يظل ثانوياً، والذي يظهر - أمام عين الكاميرا الفاحصة القاسية - بكل تناقضه وضعفه.

إن الذكاء المحكم في فن الفيلم يقوم على الإخلاص للواقع، لكن من الواضح أن هذا الإخلاص لا ينبغي أن يكون عبودية، بل هيأماً ناقداً وخلاقاً.

إن الواقع، إذ يتم اختياره وتحليله وتكوينه وتبديله وتحويله، كفؤ للتعبير فوق كل شيء عن أوسع الأفكار وأكثرها تجديداً. وهذا هو ما أوضعه هذا الفصل إيضاحاً كافياً.

## الفصل الثامن

### الظواهر الصوتية

قد يكون تخصيص فصل مستقل للظواهر الصوتية موضوع دهشة معقولة، إذ أن من الخطأ في الحقيقة أن نجعل من الصوت وسيلة تعبير مستقلة عن الوسائل الأخرى وأن ننظر إليه باعتباره بعدًا إضافيًا ممنوعًا للعالم الفيلمي، على حين أن الواقع هو أن ظهور الصوت قد قلب جمالية السينما قلبًا عميقًا. ولذلك ألمعت كثيرًا في الفصول السابقة إلى المكونات الصوتية للغة الفيلمية. وسيكون هدف الصفحات التالية إذن هو التذكير ببعض معلومات تاريخية ووضع مبادئ عامة ترمي إلى إيضاح الأهمية القصوى للعنصر الصوتي، ثم استئناف دراسة وسائل التعبير الصوتية ثم ناطقة على نحو من المصادفة في سنة 1926، لأن شركة من شركات الإنتاج الأمريكية هي "وارنر" وجدت نفسها على حافة الإفلاس، فحاولت نوعين من الحل اليائس، بهذه التجربة التي كانت الشركات الأخرى تتراجع أمامها خشية الفشل التجاري<sup>(1)</sup>.

---

(1) انظر في هذا الموضوع كتاب بيتر باكليين، البديع: "التاريخ الاقتصادي للسينما.

وقد استقبل الجمهور هذا النوع الجديد من الأفلام استقبالا حماسيا، بينما كان عدد من الشخصيات السينمائية الكبيرة (نقاد ومخرجون) يعبرون عن تشككهم أو عدائهم. ولقد صرح شابلن بقوله "الأفلام الناطقة؟ تستطيعون أن تقولوا إنني أبغضها! إنها تأتي لتفسد أقدم فن في العالم، فن البانتوميم. إنها تبيد جمال الصمت العظيم". لكننا متفقون على أن حالة شابلن حالة استثنائية فهو بوصفه ممثلاً صامتاً كان يؤمن بالطبع بأنه ليس في حاجة إلى الكلمة. ولما كان من جهة أخرى قد استخدم السينما دائماً كوسيلة للتعبير دون أن يحاول تطويرها بوصفها فناً، فقد كان - بمزحة قاسية من القدر - يرى أن التقدم الفني سيكون ضده، ويجد نفسه عاجزاً بشكل مؤقت على الأقل، عن هضم هذا التقدم الفني هضمًا جمالياً.

أما تحفظات رينيه كلير فقد كانت من لون أدق، وما كان لينقضي وقت طويل قبل أن يثبت المستقبل أن مخرج فيلم "قبة إيطاليا الخوصية" كان أهلاً للسيطرة على العنصر الصوتي الجديد. وقد كتب: "ينبغي قبل كل شيء البحث عن أحداث يكون فهمها عن طريق الصورة كاملاً، وينبغي للكلمة أن لا تكون لها غير قيمة انفعالية، وعلى السينما أن تظل تعبيراً دولياً بالصور. أما لغة كل شعب فسوف تعطيه ببساطة تلويحاً موسيقياً".

لكن أهم المواقف من الناحية التاريخية، ولعله أكثرها خصباً بالنسبة إلى المستقبل، كان الموقف الذي أعلنوه سنة 1930

والذي سيظل ميثاقًا للسينما الصوتية<sup>(١)</sup>. والسينمائيون السوفيت الثلاثة يبدءون بالتعبير عن خشية شاركته في كل العقول النيرة في تلك الحقبة:

«الفيلم الناطق سلاح ذو حدين، ومن المحتمل جدًا أن يستخدم حسب قانون الجهد الأقل، أي ببساطة، لإشباع فضول الجمهور»، لكن لعل الخطر الأكبر هو خطر غزو السينما "بدرامات الأدب العالي ومحاولات الغزو المسرحي الأخرى للشاشة، وإذا استخدم الصوت بهذه الطريقة فإنه سيدمر فن التوليف الذي هو الوسيلة الرئيسية في السينما، إذ أن كل إضافة صوتية إلى مفردات التوليف من شأنها أن تزيد تلك المفردات قوة وتزيد دلالتها الأصلية غنى، ولن يكون هذا بلا ريب إلا على حساب التوليف، الذي يحدث أثره لا بالمفردات بل فوق كل شيء بجمع أطراف هذه المفردات". لكن المؤلفين الثلاثة لهذا البيان لا يغيب عن فطنتهم في نفس الوقت ما في إضافة العنصر الصوتي من غنى، ولزومه بسبب ما في السينما الصامتة من عجز وقصور: "إن الصوت، بوصفه عنصرًا جديدًا في التوليف (وعنصرًا مستقلًا عن الصورة المرئية)، لا مفر له من أن يدخل وسيلة جديدة وعاطفية إلى أقصى حد، للتعبير وحل المشاكل المعقدة التي اصطدمنا بها حتى الآن ولم نستطع حلها نظرًا إلى استحالة الوصول

---

(1) مارسيل لايبير: "ديوان السينما" - صفحات 234 إلى 246.

إلى حل لها بمعونة العناصر البصرية وحدها. وفي آخر الأمر عبر الثلاثة عن الفكرة الأساسية في بيانهم، فكرة "التألف الأوركستراي":

إن استخدام الصوت بوصفه تآلفاً مع جزء التأليف البصري هو وحده الذي يقدم لنا إمكانيات جديدة لتطوير التأليف وإتقانه. وينبغي أن توجه التجارب الأولى مع الصوت نح عدم التطابق "مع الصور المرئية الذي سنتج الأثر المنشود الذي يقودنا مع الزمن إلى خلق تألف أوركستراي جديد بين الصور البصرية والصور الصوتية".

وقد حاول "بودوفكين" أن يطبق هذه المبادئ في فيلمه "مصادفة بسيطة" الذي تضمن مؤثرات صوتية جريئة مؤسسة على عدم التطابق بين الصورة والصوت. وفيما يلي أحد تلك المؤثرات التي يقدمها لنا رودولف أرنهايم (صفحة 229): امرأة في وداع زوجها على رصيف محطة تتذكر فجأة أن لديها ما تقوله له، لكنها في اضطرابها لا تقوى على جمع أفكارها، وتتصور أنها تسمع القطار وقد تحرك للرحيل، وفي هذه اللحظة، زادت على صورة أمام القطار الساكن في مكانه ضجة قاطرة تبدأ في التحرك. ومثل آخر مستخرج من الفيلم نفسه، كما يرويهِ المؤرخان باردش وبرازيللاخ (صفحة 333): "أم تبكي ابنها الذي فقدته، وهو رجل جاوز حد الرجولة لكن بودوفكين بدلاً من أن يسمعنا نسيجهما أسمعنا صوت طفل، كي يوحي إلينا مباشرة بأن الرجل المبكي عليه هو دائماً عند أمه طفل صغير".



لكن فيلم "الهارب من الجندية" هو على الأخص الذي يكون محاولة منهجية لتفسير البيان. وفيما عدا المثال الذي سبقت الإشارة إليه والخاص باستخدام الموسيقى غير المتطابق، نرى في هذا الفيلم، وفي الاتجاه نفسه، سير ترام في صمت كامل، لأن الاستماع إلى ضجته - بلا ريب - لا فائدة منها لنا، إذ أن أهمية المنظر مركزة على أوضاع الركاب. أما عن "التآلف الأوركستراي للصور البصرية والصور الصوتية فإننا نجده محققًا في المشاهد ذات التوليف السريع، وبخاصة في مشهد سفينة الشحن وهي في دور البناء: فقد ركب بودوفكين، باقتدار فائق، على الصور السريعة البصرية صورًا سريعة صوتية (أصوات المسامير والمطارق)، وهذه السيمفونية الطنانة لضجة العمل البشري تأتي لتتقابل مع السيل المتدفق من الصور، في تآلف مذهل، يؤجج الإحساس بالنشاط المتدفق، بحيوية نادرة.

وهكذا نرى أن موقف كبار السينمائيين إزاء السينما الناطقة كان بعيدًا عن أن يكون سلبياً. ومن واجبنا أن نجهز على خرافة تريد أن تزعم أن كل العقول النيرة قد انبرت لتصب نقمته العنيفة على وسيلة التعبير الجديدة. لقد رأوا بالتأكيد المخاطر التي سيتعرض لها "الفن السابع" نظرًا إلى جشع المنتجين التجار، لكن تقديرهم للعنصر الصوتي الجديد كان على العموم نيرًا، ولقد رأينا ما وجهوه إلى قصور السينما الصامتة من نقد غير مترفق. ومن الواضح إذن أنه لا محل لتوجيه اللوم على قصر نظرهم، ولا إلى

الاستناد إلى أن المستقبل في مجموعه - لحسن الحظ - لم يؤيد مخاوفهم بشأن انحطاط السينما الناطقة، كحجة للتحمس الخالي من الفطنة في استقبال الطرق الجديدة التي تعرض علينا منذ بضع سنوات (اللون) أو منذ بضعة أشهر (السينما المجسمة - الشاشة العريضة)... أَلَمْ يكتب أرنشتين وبودوفكين وألكسندروف في بيانهم "من السهل أن نثبت ضالة نفع السينما الملونة والمجسمة، إذا قورنت بما للصوت من معنى كبير". إن مقارنة الصوت بهذه الفنون الحديثة لا تقوم على أي أساس، إذ يبدو لي أنه لا سبيل إلى إنكار أن الصوت يكون جزءًا من الوسائل النوعية للسينما، وأنه بعيدًا عن أن يكون تابعًا، عليه أن يكون "لازمًا" للسينما، بالمعنى الفلسفي للكلمة.

وأجدني مضطرًا في محاولتي لإيضاح ما أعنيه إلى اللجوء إلى برهان عكسي. إن من السهل تنفيذ صورة فوتوغرافية ملونة ومجسمة لمنظر طبيعي ما لكن من المستحيل - على العكس من ذلك - أن نزود بالصوت جمود المنظر الذي تظهره تلك الصورة. والحق أننا لا يسعنا أن نتصور "لحظة" صوتية، إذ أن الصوت يكون دائمًا في حالة (الذبذبات الصوتية تنتشر في المسافة والزمن) كالصورة السينمائية تمامًا. وعلى ذلك فإن الصوت يكون جزءًا غير منفصل من طبيعة السينما العميقة، من وجهتي النظر العلمية والجمالية. وليست هذه حالة اللون مثلاً.

وليس مما يجافي العقل، فضلاً عن ذلك، أن نبحت الفرض القائل بأن السينما كان يسعها أن تكون ناطقة منذ نشأتها. ولقد حدثت فعلاً تجارب مبكرة جداً لتسجيل وإنتاج صور وأصوات في آن واحد (أديسون، جومون، إلخ.)، ولو أن هؤلاء الباحثين وجدوا التشجيع والعون منذ البداية، ولو لم تعتمد الشركات الكهربائية (ويسترن إلكتريك الأمريكية وإيج الألمانية) إلى شراء وخنق براءات الاختراع ولو لم يحصر المنتجون أنفسهم في السينما الصامتة لأنها كانت تتطلب رءوس أموال أكثر تواضعاً فليس هناك ما يمنع من التفكير في أن الفيلم كان يسعه أن يتكلم قبل ذلك بعشر سنين أو خمس عشرة سنة، أي قبل أن تكون السينما الصامتة قد أنتجت روائعها الأولى وكونت جمالياتها. ولو أن ذلك حدث لما صارت هناك جمالية صامتة، وإنها لمسألة جديرة بتأمل أولئك المنددين بالسينما الناطقة.

ومن الواضح أن صمت السينما خلال ثلاثين سنة لم يكن اكتمالاً بل نقصاً فرضه عجز فني أليم، وهو نقص يكمن سببه العميق في إرادة بضعة بنوك كبيرة تزاوّل نفوذها بواسطة تكتلات احتكارية كهربائية. وللسينمائيين في العهد الصامت الفضل في أنهم عرفوا كيف يقيمون من هذا العجز مبدأً جمالياً، ولهم المجد لأنهم استطاعوا بتلك الوسائل المحدودة أن يخلقوا أعمالاً فنية لا تنسى.

لكن رجعة زمنية إلى الوراء تسمح بأن نؤكد أن فن الفيلم قد ربح بلا جدال من انتقاله إلى المرحلة الناطقة، وأن مساهمة هذه الطريقة الفنية قد وسعت إلى حد كبير ميدانه التعبيري. وليكن مفهوماً أنني لا

أزعم أن الناطق أرقى من الصامت تلقائياً وجمالياً في جميع الأحوال، وأنه لمن السخف أن نحاول وضع "كشف جوائز" للمفاضلة بين الصامت والناطق. إن كل ما أؤكد به بساطة هو أن الصوت يضيف عنصراً هاماً يزيد زيادة كبيرة في إمكانيات التعبير الفيلمي، إذا استخدم بذكاء. وأرى أن هناك رغبة غريبة في التجاهل يقوم عليها تعصب بعض خصوم السينما الذين ينادون بانحطاطها منذ نطقت. وهنا يتدخل اعتراض أبله وهمي آخر من ذلك النوع الذي يخلقه النقد إذ لا ينقضي يوم دون أن يقال لنا إن السينما عندما صارت ناطقة فقدت فرصتها في أن تكون لغة دولية... لكن، ما الذي نراه إذا نحينا جانباً الاستثناء الفريد الرائع الذي يكونه فن شابلن؟

إن تسعين في المئة من الأفلام المنتجة خلال العهد الصامت كانت محشوة بالعناوين الفرعية، ولدينا مثال صارخ هو فيلم "جان دارك" الذي أخرجه "دراير" والذي يصعب علينا أن نرى فيه لغة دولية...

وكثيراً ما نسمع أيضاً أن السينما تفهقرت من الناحية الجمالية مع ظهور النطق، إلا أن جورج سادول في تقويمه التاريخي في كتابه "تاريخ السينما" ينسب إلى الإنتاج الأمريكي لسنة 1928 مجموعاً إجمالياً تقريباً مكوناً من 850 فيلماً، ثم لا يستخلص من كل هذا العدد غير ثمانية أفلام جديرة من الناحية الفنية بالحفظ. وإنه لحساب ختامي شديد الهزال: واحد في المئة!

وينبغي ملاحظة أن هذه النسبة تظل سارية تقريبًا في السنوات الأولى من العهد الناطق (ثمانية أفلام مذكورة من سنة 1923 من بين 500 فيلم) وهو ما يثبت وجود أفلام "مقالب" في الحقيقة الصامتة أكثر من الوجود منها بعد 1930<sup>١١</sup>. وأرى أن من الخطأ أن نتكلم عن تقهقر، فمنذ الشهور الأولى للسينما الناطقة ظهرت أفلام ناجحة رائعة "الملاك الأزرق" و"تحت أسقف باريس" و"المليون" و"لا جديد في الميدان الغربي" و"الكلبة" و"طريق الحياة" و"أوبرا الشحاذين" و"فتيات مجندات" (كل هذه الأفلام من إنتاج سنتي 1930 و1931).

وكثيرًا ما تتهم الأفلام الناطقة الرديئة بأنها مسرحيات مصورة؟ ولقد كانت الأفلام الصامتة الرديئة أيضًا كذلك، بزيادة أنها كانت مسرحًا للصم. إن فيلمًا ناطقًا رديئًا لهو أفضل من فيلم صامت رديء، فما من شيء مضاد للسينما أكثر من العناوين الفرعية التي لا تفتأ تقطع سحر العرض.

ولنعد بعد هذا الاستطراد اللازم إلى المسائل الجمالية.

---

(1) إن وجهة نظر هواة السينما الناطقة يزيّفها أنهم لم يعودوا يشاهدون في ندوات الأفلام (وحتى في السينماتيك) غير الأفلام الصامتة الجيدة، وأن رداءة الأغلبية العظمى من الإنتاج الصامت تظل مجهولة منهم، ولذلك يتوهمون أن السينما الصامتة كانت خيرًا من الإنتاج الحالي.

كتب أندريه بازان: "لقد كان الفيلم الصامت يكون عالمًا محرومًا من الصوت، وهذا هو منشأ الرموز المتعددة المخصصة لتعويض هذا العجز"<sup>(1)</sup>.

ولقد كان المخرجون يجدون أنفسهم أمام مشكلة مزدوجة:

(أ) المشكلة الأولى التعبير عن إدراك شخصي للصوت:

وإلى جانب طريقة إظهار الشخص وهو يمد أذنه مصغيًا أو يكور يده بجانب أنفه كالنفير، ثم إظهار مصدر الصوت، كانت توجد طريقة أخرى أقل بدائية، نجد لها مثالًا في فيلم "متنوعات" صورة امرأة تمشي في ممر ينطبع عليها منظر كبير لأذن الرجل الذي يصغي، وانطباع صورة على صورة يعبر عن نوع من التداخل الحسي.

(ب) والمشكلة الثانية هي جعل الصوت نفسه محبوبًا:

ولقد كان صمت الفيلم الصامت بالتأكيد عامرًا بالضوضاء المضمرة: إذ أنه لما كان الإنسان كلاً ديناميكيًا، فإن أعضاءه الحسية المختلفة متفاعلة، ومن العسير عليه أن "يرى" طلقة بندقية دون أن يسمعها، أو، لكي نأخذ مثالًا محددًا، أن يرى نابليون في الفيلم الذي أخرجه جانس دون أن يسمع نشيد المرسيليز يردده ألف صوت في نادي اليعقوبيين. لكن السينمائيين كانوا يجدون الوسيلة الوحيدة لجعل الأصوات "مرئية" وعلى الأخص باستخدام المنظر الكبير، الذي يثير الانتباه إلى حده الأقصى وبالتالي الإرهاق العقلي

---

(1) "كراسات السينما": العدد 17 نوفمبر 1952 - صفحة 60.

للمتفرج، فتعزز عملية الامتصاص الحسية التي تكلمت عنها. وعلى سبيل المثال نجد أن جريفيث، منذ سنة 1914، في فيلم "الضمير المنتقم" يلجأ إلى مناظر كبيرة متكررة لقلم يدق منضدة وقدم تدق الأرض، محاولاً بذلك أن يخلق الإحساس بضربات قلب المجنون القاتل في قصة "إدجاريو" العجيبة، وهي تلك الضربات التي تظل تلح على أعصاب ذلك القاتل حتى تقوده إلى كشف نفسه. وبروح مماثلة يكسأ أيزنشتين في فيلم "أكتوبر" مناظر كبيرة لأحذية القوزاق وهم يرقصون، حتى يبلغ من ذلك غرضه وهو جعل إيقاع الرقص محسوساً، على حين يتلقى المتفرج في وجهه بعد ذلك بقليل سلسلة من اللقطات السريعة لمدفع رشاش فلا يلبث أن يسمع الدوي القاتل. وفي فيلم "إلدرادو" يجعل المخرج مارسيل ليربييه جو الكباريه مفعماً بضجيج يصم الأذان، عن طريق مناظر كبيرة للآلات الموسيقية، بواسطة المزج. أما "إبشتين" فهو يجسد دقات ساعة حائط باختلاجات الصورة. وقد أدخل "جانس" في فيلمه "نابليون" موقفاً جريئاً: فلقد قتل جميع قارعي الطبول خلال هجوم الفرنسيين على حصون طولون فينبري وابل من البرد ليدق على طبولهم الملقاة، كأنه يأخذ عنهم عبء "الوردية" ويقرع بالنيابة عنهم طبول الهجوم. وقد رأيت في مكتبة السينماتيك فيلماً سوفيتياً بعنوان "التار" يسمع فيه دوي الطبول سمعاً "بصرياً" بصور للبرق والأمواج غاضبة. وسأستشهد في النهاية بنص من سيناريو "جانس" في فيلم "نابليون"

نرى فيه بوضوح شديد إرادة المخرج في جعل دقات الأجراس في سماء باريس محسوسة:

أربعة مناظر أخرى للأجراس، أكبر وسريعة جدًا.

أربعة مناظر أخرى للأجراس، أسرع وأكبر أيضًا.

منظر واحد لمئة جرس في أربع ثوان، متشابكة<sup>(1)</sup>.

إن هذه الأشكال "للمؤثرات صوتية صامتة" - إن جاز التعبير - توضح المأزق الذي كانت تجتازه السينما في نهاية العهد الصامت والوسائل البائسة التي كان عليها أن تستعين بها للتعويض عن عدم وجود الظواهر الصوتية. وإن رؤية الأشرطة الصامتة الأخيرة تكفي لفهم طغيان العناوين الفرعية على السينما، وكيف كانت تثقل على الرواية وتحطم إيقاعها، وتحجب وجهه فالكونتي الجميل بكادرات فارغة متتالية في فيلم "جان دارك".

لقد كان على الصورة الصامتة، وقد بثر منها بعد من الأبعاد الجوهرية أن تجعل لنفسها دلالة مزدوجة. ولذلك غزا التوليف لنفسه مكانًا رحبًا في اللغة الفيلمية، نظرًا إلى الاضطراب الدائم لحشر لقطات "تفسيرية" في الرواية، الغرض منها توضيح أسباب ما يراه المتفرج دائرًا أمام عينيه. فإذا أراد المخرج مثلًا أن يظهر العمال وهم يغادرون الورشة في نهاية العمل، وجد نفسه مضطرًا إلى أن يحشر في لقطة

---

(1) مجلة "الأحمر والأسود": العدد الخاص عن السينما - يوليو 1928، صفحة 109.



ذات منظر كبير لصفارة المصنع وهي تنفث دخانها. أما إذا أراد أن يجعل المتفرج "يسمع" عازف بيانو وهو يعزف مقطوعة للموسيقار ديبوسي، فإن عليه أن يضع لقطة لأوراق شجر أو لماء هادئ. وإذن فقد كان على شريط الصور وحده أن يحمل عبء العمل التفسيري فوق دلالة الخاصة. حشر لقطات أو توليف سريع هدفه الإيحاء بتأثير صوتي. (انظر الأمثلة السابقة من فيلم "أكتوبر"<sup>(1)</sup>).

أما الصوت فإنه، على العكس من ذلك، يضع في خدمة الفيلم سجلاً وصفيًا رحبًا، وفي الوسع استخدامه كعنصر متآلف مع الصورة أو مناقض لها، وبطريقة "واقعية" أو غير واقعية، في الحالتين وهذا هو ما يتيح للمخرج، بشكل مباشر، وكما سنرى، أربع طرق ممكنة لتنظيم العلاقات بين الصورة والصوت، بدلاً من الصورة الوحيدة في الفيلم الصامت.

ويستطيع الصوت، فوق ذلك، لا أن يطابق مصدرًا ظاهرًا على الشاشة فحسب، بل أن يكون "خارج الكادر" أي أن يكون أصله عنصرًا من الديجيزية غير منظور على الشاشة. ولنقدم منذ الآن مثالاً للإمكانيات

---

(1) يبدو حقًا أن التوليف السريع في السيمما الصامتة يكون في أغلب الأحوال مظهرًا للرغبة في جعل الإحساس ماسونيًا. والواقع أن التوليف السريع، على وجه الإطلاق، غير واقعي عندما يدعي أنه يتطابق مع البصر (إذ لا نرى قط في نفس الوقت إلا القليل، نظرًا إلى تحديد مجال البصري، وخاصته على ذلك الإيقاع السريع)، لكنه على العكس يعبر جيدًا عن الجلبة الصوتية للعالم الحقيقي (الأصوات تتدافع متجمهرة إلى آذاننا من جميع أرجاء الأفق راكضة ومختلطة في جو محيط كثيف ودائم).

التعبيرية الغنية التي يقدمها الصوت عند استخدامه استخدماً ذكياً. ففي فيلم "حضيض سان فرنسيسكو" عاهرة يطاردها قاتلان فتلفت منهما وتختبئ في مخازن حوض للسفن، وعندما يغيب عنهما وقع قدميها وهي تعدو يتوقف الرجلان ليتسمعا، وهنا تكون اللقطة التالية: المرأة المختبئة ووجهها يعبر عن الرعب الصامت، ومن حولها سكون شامل، لكن صفير سفينة على البعد يمزق الليل بنداءات كأنها صرخات قلق، وإنه لمثال حسن لصوت مستخدم في تآلف واقعي خارج الكادر، مع قيمة رمزية. ولقد استردت الصورة منذ ذلك الحين قيمتها الواقعية الحقيقية بفضل الجو الصوتي المحيط بها. وانتقلت كثير من المؤثرات الذاتية إلى الشريط الصوتي: (على سبيل المثال: المضامين الخاصة بالذكريات استبدل بطبعها على شريط الصور أصوات من خارج الكادر. فإذا عدنا إلى الحالات التي كنا نتكلم عنها منذ قليل، وجدنا أن المتفرج يسمع حقاً الصفارة وأن الموسيقار ديبوسي صار يكفي نفسه بنفسه. لقد صار التوليف التأثري من الناحية العملية عقيماً بلا نفع، وبوصفه بديلاً من الصوت. كاد يختفي المنظر الكبير بوصفه عاملاً تفسيرياً، وانحصر في دوره السيكولوجي والدرامي. وأخيراً يتنحى "التوليف الراوي" عن مكانه لعمق الصورة، إذ أن الفيلم يستطيع التعبير عن نفسه بكتل من الواقع المجرد والإجمالي.

وأوجز فيما يلي أنواع المساهمة المتنوعة التي شارك بها الصوت في السينما، في رأيي:

## (1) الواقعية، أو بالأحرى الإحساس بالواقع:

إن الصوت، الذي يكون جزءًا متممًا من جوهر السينما، ينمي عامل الأصالة في الصورة، إذ تتضاعف فيها القدرة المقنعة، لا المادية فقط بل الجمالية، ويعثر المتفرج حقًا على تكامل العوامل الحساسة للعالم الحقيقي، ذلك الاندماج بين جميع القوى الإدراكية الذي يفرضه علينا وجود العالم الذي لا يتجزأ، والذي عبر عنه فولكنر بأكمل تعبير عندما صور هذه اللحظة بقلمه: "إنه هنا، في الخارج، تحت النافذة تمامًا، يتناول ذلك الصندوق اللعين بالتسمير والنشر، هنا حيث هي مجبرة على أن تراه، هنا حيث كل جرعة من الهواء الذي تستنشقه مفعمة بضربات شاكوشه وصرير منشاره..."<sup>(1)</sup>.

## (2) الاستخدام الطبيعي للكلمة:

يسمح بإلغاء العناوين الفرعية، ذلك الجرح الغائر في كيان السينما الصامتة، ويحرر الصورة إلى حد ما من دورها التفسيري ويسمح لها بعد ذلك أن تكرر نفسها لدورها التعبيري يجعله الاستدكار البصري للأشياء (التي يمكن قولها أو التذكير بها) عقيمًا ولا داعي له. وأخيرًا يفتح الصوت الصادر من خارج الكادر أمام

---

(1) رواية "بينما أحتضر" - صفحة 19، طبعة جاليمار (1934).

السينما ميدان السيكلوجية الرحب، بتمكينه فرصة البروز لأدق الأفكار الحميمة<sup>(1)</sup>.

(3) الصمت:

إن الصمت في حالة استخدام الصوت يصير قوة إيجابية، ونحن نعرف الدور الدرامي الكبير الذي يمكنه أن يلعبه كرمز للموت، وللغياب، وللخطر، وللقلق، وللعزلة. أقول هذا وأنا أفكر في فيلم "الفتيات المجندات" وهن ينادين مانويلا، التي لا يقفن لها على أثر في البيت الساكن، وكذلك في دقائق ساعة الحائط التي ترن في السكون الذي يسبق ابتلاع الجحيم الذري لمثني ألف إنسان في فيلم "أبناء هيروشيما". كما نذكر من جهة أخرى الاستخدام الرائع للصمت في فيلم "قسيس ريفي" وفيلم "بعد الشفق يأتي الليل".

(4) بلاغة الإيجاز الممكنة للصوت أو للصورة بفضل ازدواجهما:

ونحن نعرف الإيجاز البليغ المشهور في فيلم "تحت سقوف باريس": شخصان يتناقشان وراء باب ذي لوح زجاجي لا يحجب

---

(1) منذ بضع سنوات حدثت ضجة كبيرة حول فيلم أمريكي رغم أنه "صامت" هو فيلم "الصحراء" لراسين روس. وهذا هو ما يقوله مارسيل ليربييه بحق عن هذا الفيلم: "... إنني أسمح لنفسي بأن أؤكد أنه ليس فيلمًا صامتًا، بل إنه، نكر دقة، فيلم ناطق، وإن كان لا يطق... إنه فيلم ناطق مئة في المئة، وإن كانت شخصياته مجبرة استجابة لموقف درامي مفروض عليها أن تكون صامتة مئة في المئة (مجلة "الكوميديا الباريسية" الصادرة في 2 ديسمبر 1952).

عنا كلماتهم. وهناك إيجاز بليغ مماثل في فيلم "لقاء قصير" عندما يضغط إليك على لورا لكي تذهب إلى بيته؛ فإن هذا الحوار الذي كان ممكنًا أن يكون محرّجًا، يحجب عنا، دون أن يتأثر بذلك فهمنا للفيلم أدنى تأثر. وفي فيلم "تحت سقوف باريس" أيضًا إيجاز بليغ في الصورة - إن جاز هذا التعبير - حيث تدور مشاجرة ليلية لا نتوضحها إلا من الضجة التي تحدثها، بعد كسر مصباح الشارع الذي كان يضيء المنظر. وأخيرًا يصغي العاشقان بقلق إلى وقع خطى رجل في السلم، في فيلم "الحيوان الآدمي"، معتقدين أنه زوج المرأة، على حين لا تتحقق من شخصية القاتل في فيلم "ذو الوجه المجروح" إلا من النغمة المتكررة التي يصفر بها في لحظة الجريمة.

(5) تركيب الصورة والصوت في تآلف أو تنافر، وعدم المطابقة سواء كان واقعياً أم غير واقعي، والصوت من خارج الكادر، يسمح بخلق أنواع شتى من التوريات والرموز التي سأعود إليها فيما بعد.

(6) وأخيراً: الموسيقى، عندما لا يكون هناك ما يبررها في عنصر الدييجيزية، تكون أداة تعبيرية فائقة الغنى.

من المنطقي أن نقسم الظواهر الصوتية إلى فرعين كبيرين، نحتفظ بالثاني منهما للموسيقا التي لا يحددها عنصر من عناصر الدييجيزية، ويتضمن الأول منهما كل الأصوات أيًا كانت.

ونستطيع أن نميز:

(أ) الأصوات الطبيعية: كل الظواهر الصوتية التي نستطيع أن ندركها في الطبيعة البكر (أصوات الرياح والرعد والمطر والأمواج والماء الجاري وصرخات الحيوانات وتغريد الطيور... إلخ).

(ب) الأصوات البشرية: التي يجب أن نميز فيها:

1 - الأصوات الميكانيكية: (الآلات، السيارات، القاطرات، والطائرات، ضوضاء الشوارع، والمصانع، والمحطات، والموانئ).

2 - والكلمات الصوتية: التي هي الأصوات المصاحبة البشرية وهذا واضح تمامًا في النسخ الأصلية التي تكون الكلمات فيها بلا أي معنى بالنسبة إلينا. إن صوت الكلمات يكون جزءًا أصليًا من الجو الحقيقي للفيلم. ولهذا السبب لا يجد «الدوبلاج» ما يبرره.

3 - وأخيرًا الموسيقى كعنصر صوتي، مثل موسيقا الأفلام الموسيقية والموسيقا المنبعثة من محطة إذاعة «وهي في أغلب الأحوال بمثابة أصوات مصاحبة، وإن كان يمنعها أن تكتسي قيمة رمزية».

والأصوات، كما حددتها، يمكن استخدامها أولاً بطريقة "واقعية" أي مطابقة للحقيقة فلا نسمع إلا الأصوات الصادرة عن أشخاص أو أشياء

ظاهرة على الشاشة أو معروف أنها موجودة عن قرب، دون أن تكون هناك، في تركيب "الصورة - الصوت"، أية رغبة في تعبير خاص (وهذا يطابق التسجيل) منظر وتسجيل صوت مقترنين، بدون "توليف" لاحق. ونحن نعرف الدور الهائل للأصوات في أفلام تسجيلية: صخب الأمواج في فيلم (رجل وادي آران) وخريف الغابة في "قصة لوبيزانا" وزئير الطائرات في "الحيوان البشري" أو في "بريد الليل" وضجة الشارع في "مدينة بلا حجب" أو في "إيقاع المدينة". إن ضجة النشاط البشري لها بطبيعتها من القيمة الدرامية ما جعل بعض الأفلام تستغني عن أي موسيقا (فيلم "رجل يمشي في المدينة" وفيلم "دم الحيوانات" والفيلم القصير الهولندي المدهش "تمسك بأرضك" بل وحتى فيلم "يوميات قسيس ريفي" حيث تحتل موسيقا جان جاك جرونينفالد مكانًا ضئيلًا). والصوت، مهما كانت واقعيته، قلما يستخدم بطريقة غير مصقولة: في بداية عهد الفيلم، الناطق كانوا يسجلون جميع الأصوات التي يستطيع الميكروفون التقاطها، ثم لم يلبثوا أن لاحظوا أن التسجيل المباشر للواقع يعطي انطباعًا قليل الواقعية وأن الأصوات ينبغي أن "تختار" مثلها في ذلك مثل الصور<sup>(1)</sup>. والواقع أنه كثيرًا ما يحدث أن ننظر إلى شيء ونحن نهدف السمع إلى صوت آتٍ من مكان آخر، أو أن نكون مستغرقين إلى حد لا يجعلنا نحس الأصوات التي تطرق آذاننا. ولهذه الأسباب كان التزامن المستمر للأصوات مع الصور رغم واقعيته يحدث تأثيرًا غير طبيعي.

---

(1) رينيه كلير في كتاب عن فيلم "بعد التفكير": صفحات 145 و146.

لكن من الواضح أن الصوت ليس دائمًا إضافة بسيطة إلى الصورة، وأن التوليف يسمح باستحداث وسائل جريئة متنوعة للصوت وخاصة طرق عدم التطابق التي يعتز بها بودوفكين. وفي الإمكان الحصول على مؤثرات صوتية ذات قيمة رمزية، في القالبين اللذين سبقا لنا تحديدهما، وهما التورية والرمز البحث.

وتوجد التورية عندما يكون المخرج قد أراد إرادة واعية أن يعبر عن إحساس أو فكرة عن طريق ازدواج "الصورة - الصوت" وتفاعلهما الداخلي، سواء أكان ذلك في داخل صورة واحدة أم في تراكب صورتين.

والتورية يمكن أولاً أن تستند إلى استخدام "واقعي" للصوت، أي للصوت الصادر فعلاً عن الأشخاص أو الأشياء الموجودة في الصورة. وفي هذا المستوى يستطيع الصوت أن تكون له - في المقام الأول - قيمة "تألفية" بالنسبة إلى الصورة، أي أنه يتألف معها لكي يبرز معناها. فالأنفاس القصيرة لرجل قلق يمكن أن تقابل بلهات قاطرة (فيلم "نشوة") على حين تتألف نفثات بخار قاطرة أخرى مع عجيج جنود راحلين إلى الجبهة (فيلم "أوكرانيا") أو مع فرح الفتية في يوم افتتاح الخط الحديدي الذي أنشأه (فيلم "طريق الحياة"). وأخيراً تبدو طيور النورس الصاخبة كأنها تسخر من الغلام الذي أكلت سمكاته التي صادها (فيلم "إيقاع المدينة"). وفي المقام الثاني يستطيع الصوت أن يأخذ قيمة "تناقضية": ونجد في فيلم "البيت



الكبير" هذا المثال الذي ذكره "ليند جرين": مسجونون اجتمعوا في كنيسة صغيرة أثناء الصلاة وهم يتداولون أسلحة تنتقل من يد إلى يد، بينما نسمع القسيس وهو يرتل "لن نقتل أبدًا".

والاستخدام "غير الواقعي" للصوت - بالنسبة إلى الصورة - يحدد شكلًا آخر من أشكال التورية أكثر طرافة.

وهذه في البداية بضعة أمثلة يقوم فيها الصوت بدور "تألف": ففي فيلم "فاربريك" طبع المخرج روكيه - على منظر موت الجدد - ضجيج شجرة تسقط تحت ضربات الحطابين. وفي فيلم "معجزة في ميلانو" تتحول كلمات الرأسماليين المهتاجين وهما يتنازعان ملكية أرض، شيئًا فشيئًا، إلى نباح كلاب. وأخيرًا نتذكر بازيل رايت في فيلم "بريد الليل" وقد وضع تعليقًا شعريًا منطوقًا على إيقاع سير قطار البريد، بطريقة جريئة. ومن جهة أخرى نجد استخدامات مسلية للصوت غير الواقعي مع مؤثر متناقض: فالمخرج "رينيه كليز" يطبع على صورة شجار بين رجال يتنازعون سترًا، رنات صفارات مباراة وهمية في لعبة الرجبي (فيلم "المليون"). وهناك مؤثر كوميدي مماثل إلى حد ما في فيلم "غرام على البلاج" حيث يكون الصوت المصاحب لصورة رجل يقفز من حفرة إلى حفرة للاقترب من صديقته دون أن يقع عليه بصر أمها وضجة طلقات نارية وانفجارات، وإن كان من سوء حظه أن الأم تنبهت إلى وجوده ورمته بنظرة ناظمة... مصحوبة بدوي مدفع رشاش! وفي فيلم قصير كوميدي حديث هو «الإخوة برازرس في عطلة نهاية الأسبوع» يدق رجل جرس بيت، فنسمع في اللحظة نفسها صوت سيفون!

وللرموز أهمية أكبر من وجهة نظر اللغة الفيلمية

وأسمي رمزاً - بالمجانسة مع الرمز البصري - كل ظاهرة صوتية ترمي  
- دون أن تدخل مع الصورة في منافسة خاصة بالمعنى - إلى الحصول  
على قيمة أوسع وأعمق من مظاهرها الواقعية.

وهنا أيضًا يستطيع الصوت أولاً أن يكون "تألفاً" مباشراً مع الإيقاع  
السيكولوجي ومع معنى الصورة: ففي لحظة تنفيذ الحكم في عمال  
السكة الحديدية في فيلم "معركة الخط الحديدي" مثلاً، تزار صفارات  
القطارات بغضبها وحقدتها المنتقم في آذان العدو. وهناك مؤثر أكثر  
إمتاعاً في فيلم "أنا كارنينا" حيث يصب الصوت الصارخ الواخز  
لمطرقة أحد مراجعي التذاكر أصداءه في عذاب البطلة. ويلعب صفير  
الإكسبريس الذي يخترق المحطة دوراً مشابهاً نحو ياس لورا في فيلم  
"لقاء قصير"، على حين يبدو صرير عملية الفرز وخطباتها كما لو كان  
يبرز قلق العاشقين المضطربين إلى الاختباء في فندق مثير للتقزز من  
فنادق اللزاحي في فيلم "قصة حب". وفي اللحظة التي يعترف فيها  
بطل فيلم "على الأرصفة" للفتاة بأنه هو الذي جذب أخاه إلى الكمين  
الذي فقد فيه حياته، تنطلق صفارة السفينة القاطرة من قريب (ولا  
يسمع المتفرج كلماته)، وهنا يتناول إيدي رأسه بين يديه وينفجر  
ببكاء عصبي، يفسره في نفس الوقت دوي الصفارة الذي يصم الآذان  
وفضاعة الاعتراف، باعتبار العنصر الأول "تألفاً" مع الثاني في موقف فريد

في قوته الدرامية<sup>(1)</sup>، وفي فيلم «أبواب الليل» قيمة «تناقضية»، حيث تبرز افتتاحية «أجمونية» - التي نسمعها خافتة من الراديو بينما يقص «مصابئه» - الوقاحة الجعجاعة للبورجوازي المتعاون مع الأعداء. وهناك دور مماثل للصوت الموسيقي في فيلم «روما مدينة مفتوحة» حيث تلهب نغمة من «الجاز» - بطريقة تكاد تكون غير إنسانية - عذاب الرجل الذي كان قد رأى تلك التي يحبها مقتولة أمام عينيه.

وأخيرًا نجد بعض استخدامات "غير واقعية" للصوت مع مؤثر رمزي: ففي فيلم "المواطن كين" يعبر المصباح الذي ينطفئ على وقع نغمة ممزقة متضائلة شيئًا فشيئًا عن انهيار يوازن العاجزة عن الاستمرار في تحمل حياة المغنية الفاشلة التي يفرضها عليها زوجها. وفي فيلم "أوكرانيا" يتراكب مع الصورة جثة "نيكولا" الذي ضرب بالرصاص في جبهة القتال لنشاطه الثوري غناء فرقة من البلاشفة يمرون في موكب منتصر في مدينة وراء الجبهة. وهناك مؤثر مماثل تمامًا في فيلم "الحيوان الآدمي" أثناء مقتل "سيفيرين" على يد "جاك لانتيه" نطل نسمع - رغم أن أوضاع الأماكن بالنسبة إلى بعضها مع بعض لا تسمح بذلك قياسيًا - أغنية "قلب نينون الصغير" التي يؤديها فنان في قاعة الرقص، والتي تكون تعليقًا ساخرًا على مصير الشابة الفظيعة.

---

(1) وهناك مؤثر مماثل إلى حد ما وإن كان أقل قوة، في فيلم "مانون" للمخرج كلوزو فالبطة تلحق بحبيبتها "دي جريو" أثناء نفثه من نفثات القطار الذي اتخذ مكانه فيه بعد ارتكابه لجريمته، وتمنعنا ضجة القطار وصفير البخار من استماع كلماتها، لكنها في الوقت نفسه تكون نوعين من "التألف" مع عنف غرامها في تلك اللحظة.

## الموسيقا

الموسيقا هي أبرز هدية للسينما الناطقة. وليس معنى ذلك أنه لم تكتب معزوفات موسيقية لأفلام صامتة، فقد فعل ذلك سان سيانس لفيلم «مقتل الدوق دي جويز» كما فعله، هنري رابو لفيلم «معجزة الذئب» وإيريك ساتي لفيلم «استراحة» وآرثر هونيغر لفيلم «العجلة»<sup>(1)</sup>. ولكن هذه كانت موسيقا مكتوبة لمصاحبة الأفلام، لا موسيقا فيلمية بالمعنى الدقيق للكلمة، نظرًا إلى أن مبدأ التزامن بين الصورة والصوت لم يكن قد تحقق من الناحية الفنية ولا مسلمًا به من الناحية الجمالية. وذلك فضلًا عن أن هذه المعزوفات التي كتبت خصيصًا لأفلام تعتبر استثنائية. وأعتقد أن المخرجين كانوا يعانون الضيق - دون وعي بالطبع - بسبب هذه الاستحالة في استخدام الموسيقا. وسأضرب مثالاً بفيلم «ليلة القديس سلفستر» الذي أدخل فيه لوبو بيك عدة مرات، كنوع من النعمة المتكررة التشكيلية، لقطات الأمواج تنكسر على شاطئ. وهذا العنصر السيكلوجي الداخِل هنا على شكل تآلف بصري مع دراما الصور (رغبة في التعبير عن عظمة

---

(1) بيت، على هذه المعروفة، الحركة السموفونية "ناسيفيك 231" التي لحنها هذا الموسيقار في سنة 1928.

هذه الدراما البشرية ودوامها، والسمو بها إلى أبعاد كونية، أو الدلالة على عدم اكتراث الطبيعة بالأهواء البشرية)، يبدو لي أن الموسيقى وحدها هي التي كانت قادرة على الإحياء به بطريقة أقل سذاجة وأكثر فاعلية: "كثيراً ما تحتويني الموسيقى كأنها بحر...".

إن هذه الشهادة من الشاعر بودلير هنا لا تأتي مصادفة لتبرير هذا الموضوع البصري الذي اختاره "لوبو بيك" لكن من الواضح أن صورة البحر تدخل عنصراً رمزياً يدفع المتفرج إلى التفكير في قيمته الأيدولوجية، بينما المعزوفة الموسيقية المناسبة، والمتوارية بذكاء، تؤثر على الحواس كخالقة لنوع من "الجو السيكلوجي" قادر على مضاعفة قابلية المتفرج لتلقي الإحساسات عشرات المرات ووضعه في حالة انسجام.

وفي عهد السينما الصامتة كانت كل دار من دور السينما مزودة بقسم موسيقي تتراوح آلاته بين بيانو متواضع وأوركسترا كبيرة، مهمته مصاحبة الصور بتيارات صوتية تتراوح تزامنها مع الصور. وقد كان إيلمر رايس ظريفاً في وصفه لهذه الحمى الموسيقية: "كان الجو مفعماً بأصوات رخيمة، مشبعة، إن جاز هذا القول، بموجبات كبيرة من الهارمونيّات العذبة تنتشر من حولنا ومن فوقنا! كانت الموسيقى تغطينا وتحتوينا! كان في وسعنا أن نتحسسها، بل نكاد نراها، لفرط إيقاعها علينا! ولتصور القارئ نفسه والموسيقا تهدهده في كل لحظة من حياته، في حالة اليقظة والنوم، وتغطيه كما لو كانت ثوباً حنوناً!

إن هذا النوع من المخدر، من تسمم الإدمان المزمن، من السكر المستمر! إنه شيء لا يقاوم، شيء مهلك! وإن أشد الأمخاخ توازنًا وأقوى الأبدان لحرية أن يصيبها منه الإنهاك"<sup>(1)</sup>.

كانت الصور متركزة إلى حد هزلي بترجمة موسيقية مسهبة، حرفية وغير لائقة، ويعرف ذلك أولئك الذين رأوا فيلم "بن حور" (1926) الذي أضيف إليه الصوت فيما بعد بإدخال افتتاحيات الموسيقى "ليست"، وقد عاد هذا الإفراط الصوتي حديثًا مع النسخة التي أضيف إليها الصوت من فيلم "عذاب جان دارك" الذي أجبر فيه الموسيقيان "باخ" و"هايدن" على المساهمة بموسيقاهما بإفراط شديد يغري بأن نقول لمن قام بهذه العملية: "ممنوع وضع شيء من الموسيقى عند أقدام هذه الصور!".

ومن المؤسف أن الموسيقى لا تستخدم بوجه عام استخدامًا أذكى من هذا، وأن المخرجين يجحدون القيمة الدرامية للسكون، ولا يفكرون في شيء غير إغراق أفلامهم بموجات من البلاغة الصوتية<sup>(2)</sup>. واليوم صار موسيقار الفيلم شخصًا هامًا، لأنه - مع مدير التصوير - هو الخالق الرئيسي للتشكيلية السينمائية. وإن ملحنين مثل موريس

---

(1) كتاب "رحلة إلى بورينا" صفحات 27 - 28. ومن المعروف أن هذا الكتاب قد ظهر في الولايات المتحدة في سنة 1930، وبالتالي فهو ينطبق بداهة على السينما الصامتة.

(2) من المعروف أن جول داسان بناء على طب جورج أوريك نفسه الذي وضع الموسيقى، عدل عن ضم مصاحبة موسيقية لمنظر السرقة في فيلم "فن اللصوصية عند الرجال".

جوبير وجورج أوريك وجوزيف كوسما ورينيه كلوريك وجان فينر وايف بودرييه وجي برنار - إذا قصرنا كلامنا على فرنسا وحدها - قد جعلوا من موسيقا الفيلم نوعًا مستقلًا ومعترفًا به.

ولا مبالغة في تأكيد الطابع "غير الواقعي" للعالم الفيلمي فيما يتعلق بالموسيقا. إن العالم الفيلمي، بعكس "العالم الحقيقي"، "يحتوي دائمًا على موسيقا وهذه الموسيقا تكون له بعدًا ذاتيًا، كما أنها تزيده، باستمرار غنى وتفسيرًا، وقد تصحبه وتقومه، بل إنها تقوده. وهي على أي الحالات تحدد أمده عن قرب"<sup>(1)</sup>.

والموسيقا إذن عنصر نوعي في فن الفيلم، ولا غرابة في أن تلعب دورًا بالغ الأهمية، وقد يكون في بعض الأحيان ضارًا: "في بعض الحالات تكون الدلالة "الحرفية" للصورة موضع تمسك شديد، فيصير الإحساس "موسيقياً" إلى درجة أن الصورة - عندما تصحبها الموسيقا فعلاً - تستخلص من هذه الموسيقا حقًا خير ما فيها من تعبير، أو بالأحرى من إحياء، وهنا تنشط المخيلة، فتضيع الدلالة، من وجهة نظر اللغة"<sup>(2)</sup>. والحق أنه يوجد خطر حقيقي من أن تحل الموسيقا محل الصورة، وبالتالي تضعفها، كما يفعل الحوار أيضًا في كثير من الأحيان. ومن الغريب أن يحس المخرجون في كثير من الأحوال،

---

(1) سوريو: "العالم الفيلمي" صفحة 24.

(2) ج. كوهين سيات: "رسالة من المبادئ" صفحة 130.

في فن واقعي، قوي في واقعيته، ويملك الوسيلة التعبيرية التي لا غموض فيها - الصورة - بحاجتهم إلى رواية الحدث بالموسيقا أيضًا. إنهم بذلك يقصرونها على دور المفسر الحر في الحشو المستمر. وقد كتب موريس جويير: "إن مثل هذه الطريقة تبرهن على جهل تام بجوهر الموسيقا ذاته. إن الموسيقا تتدفق بطريقة مستمرة، طبقًا لإيقاع مرتب خلال الزمن. فإذا أجبرناها على أن تتبع، بعبودية، وقائع وحركات متقطعة، وغير خاضعة لإيقاع محدد، بل لتفاعلات فسيولوجية وسيكولوجية فإننا بذلك نحطم فيها جوهرها كموسيقا، كي نختزلها في نطاق عنصرها الأول غير العضوي أي الصوت"<sup>(1)</sup>. ومن الواضح إذن أن الموسيقا ينبغي أن تدير ظهرها لكل مصاحبة ليلة للصورة، وأن تبحث، على العكس من ذلك، وفي مفهوم إجمالي لدورها، عن "الإيضاح التام للتضمينات السيكلوجية والوجودية لبعض "المواقف الدرامية"<sup>(2)</sup>.

وبهذا نصل إلى مفهوم أول لموسيقا الفيلم، مفهوم يسعني أن أقول إنه "تركيبى"، يهدف إلى "تركيز" انتباه (المتفرج - المستمع) على الموقف في جملته، "ككل"<sup>(3)</sup>. وفي وسع كلمة "بودوفكين" القائلة إن "عدم التزامن هو المبدأ الأول للفيلم الناطق" أن تكون شعارًا لهذا المفهوم. ويضرب هذا

(1) مجلة "الفكر": عدد أول إبريل 1936.

(2) هانز آيسلر في مجلة "النقد": العدد 37، يونيو 1949.

(3) المرجع نفسه.



المخرج مثلاً بفيلمه «الهارب من الجندية» الذي كتب له الملحن الموسيقي «شابورين» موسيقاً حاول فيها أن يتجنب كل شرح للصورة: فعندما أراد المؤلف الموسيقي أن يصور المشهد الأخير الذي نرى فيه مظاهرات عمالية يحطمها البوليس في البداية ثم يكون لها النصر وتكتسح السدود، لم يكتب موسيقاً مصاحبة مفاجئة في بدايتها ثم ظافرة في نهايتها، بل وضع خلال المشهد كله نغمًا يعبر عن الشجاعة المصممة واليقين المطمئن بالنصر. وقد كتب بودوفكين "ما هو دور الموسيقى هنا..." كما أن الصورة هي تصور موضوعي للأحداث، فإن الموسيقى تعبر عن التقدير الذاتي لتلك الموضوعية... إن الصوت يذكر المتفرج بأن الروح المناضل يتلقى من كل هزيمة حافزاً جديداً على الصراع من أجل النصر النهائي"<sup>(1)</sup>.

أما "أيزنشتين" الذي بدأ تفكيره بنفس المبادئ الواردة في بيانهما المشترك فقد توصل مع ذلك إلى مفهوم مخالف كل المخالفة، أميل إلى أن يكون "تحليلياً" لدور الموسيقى في الفيلم.

ونظريته المشهورة عن "التألف السمعي البصري" مبنية فعلاً على الإيمان بضرورة التوافق الدقيق بين المؤثرات البصرية والموسيقية. وهو يرى أن التقطيع الموسيقي ينبغي أن يسبق التقطيع البصري ويخدمه كخطة ديناميكية. وفي أثناء إخراج فيلم "ألكسندر نيفسكي" لم يحدد التوليف نهائياً إلا بعد أن انتهى الموسيقار "بروكوفييف" من كتابة موسيقاً

---

(1) في كتاب "في فن الفيلم": صفحة 163 إلى 165.

الفيلم. وقد عرض أيزنشتين نظريته في كتاب تحمل ترجمته الإنجليزية عنوان "الشعور الفيلمي". وتوضح رسوم هذا الكتاب كيف يحصل على ما أراده، وهو أن يكون الخط الموسيقي موازياً بكل دقة لخطوط الجمال التشكيلي للصورة: فمنحدر الصخرة الوعر، تقابله سقطة في اللحن، من النغم الحاد إلى النغم الغليظ. وإني لشديد الإعجاب بفيلم "ألكسندر نيفسكي" ويطربني أنني رأيته عشرات المرات، ولا حرج بعد هذا في أن أصرح بأن هذا التوافق تجريدي بحت، إذا أن سقطة اللحن تحدث في الزمن بينما المنحدر الصخري جامد جموداً تاماً. والتوازي ليس واضحاً إلا في الموسيقى وليس في وسع المستمع على الإطلاق أن يدركه (فلا سبيل إلى إدراكه إلا عندما نكون قد نبهنا إليه) فإذا كان المؤثر الذي أراده أيزنشتين قد تحقق، فإن ذلك يرجع فيما يبدو إلى ما في موسيقا "بروكوفييف" من صفة استثنائية، قبل أن يكون مرجعه ذلك التوافق المصطنع، بمؤثراته التي يستحيل كشفها وتحليلها.

وهكذا يظهر لنا مفهوم أنهما قطبان لموسيقا الفيلم، وسأسميهما:

1 - موسيقا تصور "الجو".

2 - وموسيقا تشرح المعاني.

لكنني أحب، قبل أن تتعمق في دراستهما، أن أمهد الأرض بتحديد عدد من استخدامات الموسيقى في مستوى تعبيري أولي. فالموسيقا يطلب إليها في كثير من الأحيان أن تملأ إحدى الوظائف الثلاث الآتية:

1 - أن تكون بديلة عن صوت حقيقي.

2 - أن تتسامى بصوت أو صرخة.

3 - أن تجسم حركة أو إيقاعاً بصرياً أو صوتياً.

1 - أن تكون بديلة عن صوت حقيقي: رفيف السهام وهي طائرة في الجو خلال معركة نييفسكي - انفجار القنبلة الذرية في "أبناء هيروشيما" أو عن صوت مضمّر: في فيلم "ثلاث برقيات" يرى قائد فرقة المطافئ سيارة المطافئ بسلمها الطويل وهي تمر أمامه دون أن يسمع صوت جرس التنبيه التقليدي الذي يصحب في العادة مرورها، فيظن بعقله الظنون ويحسب نفسه في "هلوسة"، وهنا ترن الموسيقى رنة مكتومة. وفي فيلم "أحسن سنوات حياتنا" يسترجع الطيار القديم ذكرياته عن الحرب في هيكل قلعة طائرة، وهنا توحى ذبذبة الكمنجات بصوت التحرك المتتابع للمحركات الأربعة التي تكشفها الكاميرا بواسطة حركة "بانورامية" الواحد بعد الآخر.

2 - أن تتسامى بصوت أو صرخة: أعني أن الصوت أو الصرخة تتحول شيئاً فشيئاً إلى موسيقا. وكثيراً ما نسمع، مثلاً، دوي الرياح أو هدير البحر وهو يتحول إلى جملة موسيقية تريد أن تكون غنائية. لكن الموسيقا كثيراً ما تكون لها رسالة أخرى هي أن تحل محل صرخة يحسن اجتناب ما فيها من عنف، وقد ذكرت من قبل حالة صرخات امرأة وهي تلد، تتسامى إلى جملة موسيقية ممزقة في فيلمي "جامعائي" و"الناجحون الخمسة". وهناك مؤثر مع صرخات رجل ربطه النازي إلى جذع شجرة ونشروه معها بمنشار ميكانيكي (في فيلم "الظلمة البيضاء").

3 - أن تجسم حركة أو إيقاعًا بصريًا أو صوتيًا: وقد يكون الأمر هنا متعلقًا بحركة ديجيتيكية بسيطة: (في فيلم «مدينة بلا حجب» تصحب سقطة رجل العصابة من أحد أبراج كوبري ويليامسبورج نغمة متخافتة تنتهي بضربة حاسمة)، أو متعلقًا بإيقاع: فالخطى القصيرة المتناسقة لحصان «الدوكار» الذي يعيد جوليت إلى قصر ذي اللحية الزرقاء، وقد أبرزها على نحو بارع لحن مرح للموسيقار «كوسما» (في فيلم «جوليت أو مفتاح الأحلام»). والمؤثر نفسه موجود في إعادة التدريب العضلي للرجل المشلول في فيلم «كانوا رجالًا»، وفي المشاهد النهائية من فيلم «أبواب الليل» تصحب الموسيقى - في تآلف مفجع - وقع نعلي «جي» وهو يتقدم في وجه الموت على شريط السكة الحديدية. وأخيرًا تبرز الموسيقى بدقائقها المنتظمة الجهود الضخمة القوية التي يبذلها «رجل وادي آران» وهو يحطم الصخور. فالنغمة القوية العالية، على سبيل المثال، تعلن كل تغيير عن اللقطة. ونجد هذا المؤثر، مقلوبًا، في فيلم «صور لديبوسي» حيث يقترن توليف «جان ميتري» اقترانًا كاملاً بكل جملة من الموسيقى.

لقد رأينا عددًا من الحالات تلعب الموسيقى فيها دورًا إيقاعيًا: فهناك تآلف في «الموسيقا - الصورة»، في الحركة والإيقاع، وتطابق قياسي دقيق بين الإيقاع البصري والإيقاع الصوتي. والدور الذي تلعبه الموسيقى هنا لائق بها، بوصفها حركة في الزمن، كالصورة الفيلمية، لكنه محدود إلى حد كبير وقليل الحظ من الخصوبة.

لكننا نستطيع أن نحدد اتجاهًا آخر يكون للموسيقا فيه دور غنائي وتكون هي تآلفًا سيكولوجيًا مع الصور. والموسيقا في هذه الحالة لا تحاول أن تطابق إيقاعًا بصريًا، بل تكون مهمتها إثارة أو تقوية أو خلق حالة نفسية. لكننا عند ذلك نصطدم بصعوبات أهمها أن الموسيقا تدخل في الواقعية الأساسية للصورة الفيلمية عنصرًا غير واقعي. إن للموسيقا - على رأي "جوبير" - حتى عندما لا نزعّم أننا ننشئ مطابقة دقيقة، لا تؤدي دورها، بل تخون جوهرها ذاته، حين تزعم أنها تزوج بين لا واقعيتها الفعلية وبين دقة الصور ذات الدلالة. ومع ذلك فإن النسبة العظمى من موسيقا الأفلام مكتوبة في هذا الاتجاه، تلك التي أسمىها الموسيقا التي تشرح المعاني أي التي تهدف إلى خلق أثر درامي صوتي تريدي ومستمر. ولقد عودتنا السينما الأمريكية على هذا الطوفان الموسيقي الذي يصاحب الأفلام بعبودية يكاد المرء معها يسعه أن يتتبع الفيلم وهو مغمض العينين. وهناك رجال كسبوا صيتًا من هذا التخصص، مثل "ماكس ستينر" و"رتشارد هاجمان" و"ميكيلوس روزا" و"فرانز واكسمان" و"ديمتري تيومكين"<sup>(1)</sup>.

---

(1) إن المصاحبة الموسيقية المستخدمة في كثير من الأحيان في الأفلام ليست إلا تكرارًا للحوار... وأنا أكثر إيمانًا بالتآلف كمادة للمصاحبة الموسيقية في الأفلام. ويبدو لي أنه يلزم أن نضع من كلمة "أحك" موسيقا تقول "وما يعني بك". إن كل ما يحيط بهذه الكلمات ينبغي أن يكون مكونًا من عناصر متضاربة، لأن هذا يكون أكثر فاعلية. (جان ريبوار: "سينما 55" العدد الثاني، صفحة 34).

ويتضح لنا أنه ينبغي على الموسيقى أن تؤثر بوصفها كلاً، لا أن تكون مهمتها مضاعفة المؤثرات البصرية وتكبيرها: وهذا هو ما أسميه "الموسيقا التي تصور الجو". وعلى هذه الموسيقى أن تساهم بشكل لطيف ومستور في خلق جو العمل الفني العام والجمالي والدرامي، وأن تأثيرها ليكون أكثر نجاحاً وفاعلية بقدر ما تكون مسموعة لا مستمعاً إليها. "إننا لا نأتي إلى السينما لنسمع موسيقا. إننا نطلب من الموسيقى أن تعمق فينا إحساساً بصرياً، ولا نطلب منها أن تفسر الصور بل أن نضيف إليها رئة ذات طبيعة نوعية مغايرة... نحن لا نطلب منها أن تكون تعبيرية وتضيف إحساسها إلى إحساس الشخصيات أو المخرج، بل أن تكون "زخرفية" وتضم زخارفها الذاتية إلى ما توحى به إلينا الشاشة... إن الموسيقى - مثل التقطيع والتوليف والديكور والإخراج - ينبغي لها أن تساهم بنصيبها في جعل الحكاية الجميلة - التي يجب أن يكونها كل فيلم - واضحة ومنطقية وحقيقية. ولا بأس بعد هذا بأن تخلع الموسيقى على الحكاية، في لطف، شاعرية إضافية، هي شاعريتها الذاتية"<sup>(1)</sup>.

والموسيقا هنا إذن تبحث عن إيجاد إحساس عام، دون أن تفسر الصورة.

وهي عند ذلك تؤثر بقوتها (عالية أو خفيفة) وبإيقاعها (نشطاً أو متهادياً) وبنغماتها (مرحة أو رزينة). وفي هذا المفهوم الثاني لدور

---

(1) موريس جوير، المقال المشار إليه، صفحات 117 إلى 119.

الموسيقا - الذي يفوق الأول بدرجة كبيرة في أصالته وخصوبته - نلتقي بأعمال ناجحة متنوعة وعديدة.

ولنذكر في البداية الالتجاء إلى مؤلفات موسيقية سبق وضع ألحانها: وأشير، كمثّل من بين أمثلة عدة، إلى استخدام جان بيير ملفيل لكونشرتات "باخ" و"فيفالدي" في فيلمه "الأولاد الأشقياء" وهي أعمال موسيقية خلعت بعداً صوتياً رائعاً بملاءمتها لدراما كوكتنو الشاذة العارية، وفي فيلم "العربة الذهبية" استخدمت نفس هذه الموسيقا ذات الرنين المعدني الذكي، موسيقا فيفالدي، مع صور الفيلم، وفي هذه المرة خلعت الموسيقا نبرة لعباً على حكاية تتنازعها القسوة والسخرية. وكان جان رينوار قبل ذلك، كما نذكر، قد لجأ إلى الموسيقا الكلاسيكية لمصاحبة فيلمه "قواعد اللعب" وإن النجاح هنا أيضاً كان كاملاً. إننا نجد هنا تطبيقاً للمبادئ السيكلوجية التي حددتها عند الكلام عن التوريات: إن الصورة والموسيقا، وكل منهما مؤثر في الآخر على نحو يصعب تحديده، يتلونان بطابع خاص يولد من تراكبهما، وهذا هو ما يفسر كيف يسع موسيقا فيفالدي أن تكتسي بصبغات شديدة الاختلاف. وبنفس الطريقة خلعت السمفونية الرابعة لبراهمز عظمة تراجيدية على صور فيلم "أرض بلا خبز" بينما واجهت موسيقا مندلسون وشوبيرت - في تناقض رمزي - حكاية فيلم «عصر الذهب» بسخريته اللاذعة فكانت النتيجة أن أضافت الموسيقا إلى العنف الناهض للصورة فخامة أبهة أصبحت هازئة. ويبدو مع ذلك أن ميزة «الطواعية» المطلقة محجوزة

للموسيقا الكلاسيكية، لأنها لا يكاد يكون لها نصيب من "الغنائية" فضلاً عن أنها قليلة التهيؤ للتعبير عن العواطف، وموهوبة بتلك الصفة الخاصة التي تنشدها السينما: الخفوت<sup>(1)</sup>.

أما في ميدان الموسيقى العصرية فإننا لا ننسى التألف التراجيدي الفذ بين أنغام من موسيقا "الجاز" وبين البهيمية الدموية لمصاص الدماء في فيلم جان بانليفيه.

ونستطيع بعد هذا أن نحدد مرتبة ثانية مكونة من مؤلفات موسيقية يبدو الفنان فيها - في رأيي - كما لو كان قد كتب موسيقا سيمفونية لا موسيقا فيلمية. وفي مثل هذه الموسيقى لا وجود للتقدير الجزافي، وأقصد بهذا أن شخصية هؤلاء الموسيقيين ومواهبهم من القوة بحيث يعسر عليهم أن يطوعوا أنفسهم على أن يكونوا مجرد خدام لحكاية الصور وهذه هي حالة معظم مؤلفات كوسما وفرجيل طومسون (التي كتبها لفيلم "قصة لويزيانا")، أو موسيقا شابلن لفيلم «أضواء المدينة». وهذه المؤلفات هي متابعات أوركسترالية ذات ألحان سهلة التناول ومحفوظة بكل قيمتها الكونشترية ومستقلة عن الصور.

---

(1) "أعتقد أن رغتي في استخدام الموسيقى الموجودة فعلاً والمسماة بالكلاسيكية كموسيقا فيلمية كانت وليدة سبين، هما الخشية التي أشعر بها من النزعة العاطفية التي تخيفني قليلاً، ومن الواضح أن الموسيقيين الكلاسيكيين يقدمون إلينا مثلاً على الحياء في التعبير الذي يقدم إلّي عوّناً كبيراً..." (جان رينوار، "سينما 55" عدد 2، صفحة 24).



وأخيراً أصل إلى أحكم مفهوم للموسيقا المعبرة عن الجو الذي يبلغ من خفوتها أن تجعل من يسمعها ينساها لأنها تحصر مهمتها في خلق نوع من "الجو" يهيئ المتفرج - في رقة فطنة - لحالة أفضل على تلقي القيمة العميقة للصور، أو على نحو أدق، تلقى الفيلم بوصفه كلاً ذا دلالة. وإن فكري ليتجه إلى الموسيقا التي كتبها هانس إيسلر لفيلم "بحيرة زويدري"، وهي موسيقا قد تبدو اليوم طاغية على الفيلم ومن طراز عفا عليه الزمن، لكنها استطاعت أن تضاعف من حيوية التوليف الذي قام به "إيفانس" وأن تتسامى بالعمل الإنساني إلى ذروة الملحمة. وينبغي أن نذكر أيضاً كل مؤلفات مورييس جويير ("قارة الأطلنتيد" و"رصيف الضباب" و"مشرق النهار"... إلخ)، الذي بكر الموت بانتزاعه من الفن السابع في سنة 1940، والذي سيظل بلا ريب أكبر موسيقار ظفرت به السينما. وعلينا ألا ننسى جان جريميوني الذي يلحن بنفسه لأفلامه موسيقا رفيعة. وقد ظهرت في الوقت الحاضر على الشاشة أعمال موسيقية ناجحة كموسيقا جان جاك جروننفالد لفيلم "يوميات قسيس ريفي" وموسيقا آلان رومانس لفيلم "لا تلمس المال" وموسيقا نينو روثا لفيلم "إجازة السيد هولو" وموسيقا جان فيينز لفيلم "لا تلمس المال" وموسيقا نينو روثا لفيلم "المتعطلون" وموسيقا رومان فلاد لفيلم "السيد ربوا" ويبدو لي أن الصفة الاستثنائية لهذه الأعمال الموسيقية ترجع إلى الأسباب الآتية: فهي لطيفة لا تدرك في أول لمحة، وهي لا تحاول أن تفسر الصورة

بل تؤثر بكليتها، مبتدئة ببضع نغمات أساسية دالة موضوعية وبسيطة، وهي تخلق "جوًّا" صوتيًّا يلعب دور التألف التشكيلي مع الطابع المعنوي العام للفيلم (القلق، تسلط الوسواس، التباطؤ، الملل... إلخ). أي مع معناه الإنساني.

وأكتفي في ختام هذا الفصل بذكر المؤثرات الغنائية الناتجة عن الأغاني (عندما تكون في مستوى رفيع، مثل أغاني برتولت بريخت، وكيرت فايل في "أوبرا الشحاذين" أو أغاني الكورس كما في فيلم "ألكسندر نيفسكي" وفي آخر فيلم "الصنادل"، أو عن الأشعار التي تنشر بصوت خافت على إيقاع متعادل وسريع يجعلها قريبة من النغم الغنائي (استخدام استثنائي لكنه بالغ النجاح في فيلم "بريد الليل").

وأعتقد بعد هذا التحليل أن الطريق الوحيد الصالح لخصوصية موسيقا الفيلم قد ظهر بوضوح. ومع ذلك فإننا نخطئ في قسوتنا الشديدة على "موسيقا التفسير"، وعلينا أن نقنع بها في الأغلبية العظمى للأفلام حيث يصيبها النجاح. لكنني ما دمت أعقد مقارنة في ميدان الموسيقا المستمدة من الأدب حيث تثار مسائل مشابهة لتلك التي كانت تشغلنا الآن، فيبدو لي أنه ينبغي علينا أن نفضل على حرية التقليد في موسيقا "تلميذ الساحر" الزخارف الغنائية الحرة في افتتاحية "راحة حيوان الغابة بعد الظهر".

## الفصل التاسع

### التوليف

بدراسة التوليف نبليخ قلب هذا العمل، ومن المؤكد أن التوليف لا يكون أكثر أسس اللغة الفيلمية نوعية، وأنه ما من تعريف للسينما يسعه أن لا يتضمن كلمة «توليف». فلنقل من فورنا أن التوليف هو تنظيم لقطات فيلم طبقاً لشروط معينة في التسلسل والزمن.

وأريد قبل أن أستطرد أن أقيم تمييزاً هاماً يسمح لي، فضلاً عن فائدته الجمالية، بإتمام شرحي التاريخي؛ فالأمر هنا متعلق بالتمييز بين التوليف «الروائي» والتوليف «التعبيري». وأعني بالأول أبسط مظاهر التوليف المباشر، أي مظهره الذي يتكون - طبقاً لتسلسل منطقي أو تاريخي القصد منه رواية قصة - من لقطات تحمل كل واحدة منها مضموناً حديثاً وتساهم في دفع الحدث إلى الأمام، من وجهة النظر الدرامية (تسلسل عناصر الدييجيزية طبقاً لعلاقة سببية) ومن وجهة النظر السيكلوجية (فهم المتفرج للدراما). أما التوليف «التعبيري» فهو مؤسس على تراكم اللقطات تراكباً هدفه إحداث تأثير مباشر دقيق، نتيجة لصدمة صورتين. والتوليف في هذه الحالة يرمي إلى التعبير بذاته عن عاطفة أو فكرة. إنه بذلك لم يعد وسيلة، بل غاية، لم

يعد هدفه المثالي أن يمحى أمام تسلسل الحكاية المروية، بأن يسهل، إلى أقصى حد، الارتباطات الشديدة المرونة بين لقطة وأخرى، بل على العكس من ذلك، أن يحدث في ذهن المتفرج باستمرار مؤثرات قائمة على القطع لا الارتباط، أي أن يجعل المتفرج يتعثر ذهنيًا ويجعل تأثير الفكرة التي يعبر عنها المخرج - والتي يترجمها تقابل اللقطات - أكثر حيوية في نفسه وأشهر نموذج للتوليف التعبيري هو «توليف اللقطات المتحازية» وقد درست ميكانيكيته في الفصل الخاص بالتورية، وإن كنت سأعود إليه فيما بعد.

والتوليف الروائي يمكن اختزاله إلى حده الأدنى، وقد أشرت إلى حالة فيلم «العبل» الذي لا يتضمن في الواقع غير لقطة واحدة، نتيجة لتصميم سالف في الإخراج يرجع إلى الرغبة في «لفت النظر» الأثيرة عند هتشكوك أكثر مما يرجع إلى مفهوم سليم للغة السينما، ولا يسعه إلا أن يظل عقيمًا. والفيلم العادي يتضمن من 500 إلى 600 لقطة تقريبًا. وفي وقتنا الحاضر، يعتبر فيلم مثل «أنطوان وأنطوانيت» بلقطاته البالغ عددها 1250 لقطة<sup>(1)</sup> استثناء مشهورًا، على حين لا تتضمن أفلام مثل «عطلة السيد هولو» أو «المتعطلون» - معروفة ببطء إيقاعها المقصود - أكثر

---

(1) يتضمن الفيلم 1250 لقطة عند التوليف، لا 850 لقطة كما يكتب كثيرًا بطريق الخطأ، فهذا الرقم الأخير هو رقم اللقطات عند التصوير (أي أرقام التقطيع)، وقد تزايد هذا الرقم عند التوليف نتيجة الإفراط في استخدام المنظر المخالف.

من 400 لقطة. لكن حمى التوليف التعبيري في نهاية العهد الصامت وفي مستهل العهد الناطق بلغت في بعض الأحيان مبلغ الهذيان. وهناك أفلام مثل «عظام الإمبراطورية» و«ثورة الصيادين» و«الهارب من الجندية» تحتوي بلا ريب على أكثر من ألفي لقطة، وتعتبر نموذجية بالنسبة إلى الحقبة العظمى للتوليف التأثيري: فالمخرج في هذه الأفلام كان يحاول أن يجعل المتفرج يحس بانطباعات نافذة، وذلك بأن يلطمه بمجموعات من الصور الفائقة السرعة، كرصاص المدفع الرشاش<sup>(1)</sup>. ولقد اختفى اليوم، أو كاد يختفي، هذا النوع من التوليف، إذ أن ظهور السينما الناطقة قد أحدث تحولاً عميقاً، كما رأينا، في جمالية الفيلم.

ومن الواضح أنه لا يوجد حد فاصل صريح بين هذين الطرازين من التوليف: فهناك مؤثرات توليفية لم تخرج من نطاق الرواية ولكن لها مع ذلك قيمة تعبيرية. وهذه هي حالة الكثير من التوليفات التي ضرينا بها الأمثال في فصلي "الانتقالات والتوريات"، وعلى ذلك فإن التوليف هو الذي سيكون على الأخص موضوع هذا الفصل.

---

(1) لعبر من المستحسن أن يتبين مع ذلك أن العهد لم تكن كلها تضحي لمصلحة جمالية التوليف. ولقد كانت السينما السوفيتية مع الطليعة الفرنسية (وأن ما أضافه فيلم "العجلة" إلى اللغة السينمائية لعظيم ومبتكر) هي الوحيدة تقريباً التي دفعت بالتوليف إلى قيمته، فلا السينما الألمانية ولا السينما السويدية ولا السينما الأمريكية (وكلها كانت عند ذلك في ذروتها) اتجهت في هذه الناحية نحو ما ينبغي أن نسميه مراعاة الأصول الشكلية.

وقد حان لنا أن نقدم نبذة تاريخية عن ظهور التوليف وتطوره وقد درست فيما سبق مراحل تحرير الكاميرا، الذي يرتبط به اختراع التوليف ومراحل تقدمه ارتباطاً مباشراً. إن "مليس" عندما عاقه جمود الكاميرا لم يفهم قط طبيعة التوليف ولم يخطر له ما عسى أن تحمله إمكانياته من قوة. وحتى سنة 1904، في فيلمه "الرحلة خلال المستحيل" كانت له أخطاء ضخمة في التوليف تعزى إلى نظريته المسرحية: "كأن يبدأ بإظهار المسافرين في داخل عربة القطار، ثم يتوقف القطار وتلفظ العربة كل ما فيها وتخلو تماماً، ثم في المشهد التالي، على رصيف المحطة، ينتظر القطار جمهور من الناس، فإذا ما وصل القطار ووقف، نزل منه ركاب المشهد السابق"<sup>(1)</sup>. وفي هذه الناحية أيضاً كان «ج. أ. سميث» هو الذي حقق التقدم الحاسم ففي أفلام أخرجت في سنة 1900 حشر منظراً كبيراً وسط سلسلة من اللقطات التقليدية، المتوسطة أو العامة (راجع بداية الفصل الخاص بدور الكاميرا الخلاق). وقد كتب سادول: «إن هذا التوليف بالمعنى العصري للكلمة، منظر كبير يتناوب مع مناظر عامة، دون أن يكون هناك ما يجيز هذا التعبير الفجائي في وجهة النظر»<sup>(2)</sup>. وفي نفس الحقبة صور الإنجليزي جيمس ويليامسون فيلم "مهاجمة بعثة تبشيرية في الصين" الذي يدل على مرحلة هامة في تاريخ فترة استهلال السينما، لأنه هو المثال الأول لحكاية سينمائية نموذجية. إنه "على نحو لا يقارن، أكثر تطوراً من أي فيلم أمريكي أو فرنسي من تلك الحقبة... إن الحدث ينتقل بيسر من مكان إلى آخر.

---

(1) سادول: "السينما"، صفحة 148.

(2) "التاريخ العام للسينما": الجزء 2، صفحة 172.

والبطلة المعرضة للخطر تندفع نحو الشرفة لتلوح بمنديلها، وفي الحال تنتقل إلى خارج بيت البعثة، في سهل يركض فيه جواد الضابط الجميل الذي يطير لنجدتها. وعندما يصل الفارس المنقذ، يلتقط الفتاة دون أن يخفف من سرعته ويرفعها إلى السرج وهو ماض في طريقه ومقبل في اتجاه المتفرج... لقد كان ويليامسون - بإظهاره المعارك ووصول الإمدادات الواحدة بعد الأخرى - يستخدم طريقة غير مقبولة في المسرح، ويكشف وسيلة من أكبر وسائل السينما: تناوب أكثر من حدث في آن واحد، في أماكن متباعدة<sup>(1)</sup>. لكننا هنا أيضًا مدينون لأحد أعضاء "مدرسة برايتون" بأول إخراج سليم لأفلام "المطاردة"، ذلك النوع السينمائي المتفوق، نظرًا إلى ما يتطلبه من مرونة في السرد، ولأن على الكاميرا فيه أن تنتقل بلا توقف من المطاراد إلى من يطارده. وقد عرف ألفريد كولينز في فيلمه "زواج في السيارة" (1903) كيف يكون أول من يثبت هذه الحرية في وجهة النظر، والتي سيكون على جريفيث أن يبلغ ذروتها بعد ذلك بسنوات قليلة. ومنذ ذلك الحين كان الشيء الجوهري في السينما قد تم ابتكاره، فلقد حددت أبجدية اللغة، واكتشف التوليف الروائي.

لكن جريفيث سخطو باللغة الفيلمية خطوة حاسمة. فهو، منذ بداية عمله في سنة 1908، يستخدم بجرأة مدهشة المنظر الكبير الدرامي والمنظر المخالف في فيلم يحمل عنوان "في حب الذهب" ويقص حكاية اثنين من المجرمين يريد كل منهما سرقة الآخر فيدس له السم في

---

(1) سادول: "التاريخ العام للسينما" (الجزء الثاني) صفحات 180 إلى 182.

فنجان القهوة، يموت أحدهما أمام الآخر، على نفس المائدة. وقد سمح هذا الموضوع لجريفيث بأن (يتناوب بطريقة منهجية بين المناظر الكبيرة لوجهي الممثلين)<sup>(1)</sup>، وأن يخلع بذلك على هذه الدراما التافهة قوة فريدة. ولم يلبث أن أخرج فيلم «بعد سنوات عديدة» الذي استمد موضوعه من قصيدة إينوخ آردن للشاعر تنيسون، وفي هذا العمل الفني بدت كل قوى أسلوبه بتمامها لأول مرة، فالمطاردة لم يعد لها أي دو في هذا الفيلم، وإن كان قد احتفظ فيه بطريقة هي وليدة المطاردة: تراكب مشاهد قصيرة تدور في أمكنة مختلفة، ولا يكون الترابط بينها تسلسلها المتناوب في زمن واحد. ولا تنقل البطل في المكان، بل المشاركة الفكرية والحدث الدرامي، وهكذا نرى إينوخ آردن في جزيرته المستوحدة وخطيبته آني لي التي كانت تنتظره يتناوبان الظهور على الشاشة، في مناظر كبيرة، وفي توليف سريع يترجم قلق الانفصال بين «حبيين»<sup>(2)</sup> وهكذا تم تقدم حاسم ثانٍ، هو اكتشاف "التوليف التعبيري". إن تتابع اللقطات لم يعد تحدده الرغبة في رواية حكاية فحسب، لأن تراكبها يرمي إلى خلق صدمة سيكولوجية عند المتفرج<sup>(3)</sup>. والسينمائيون السوفييت هم

---

(1) نفس المصدر، صفحة 552.

(2) نفس المصدر، صفحات 555 و556.

(3) يتضمن فيلم "الضمير المستقيم" لجريفيث (1914) استخدامًا عظيمًا لوعي التوليف: فإن جزءًا من الفيلم مؤسس على التناوب بين الفتاة الساكية لرحيل الفتى الذي تحبه والرجل العجوز الذي يعي في نفس اللحظة شابه الأقن. والتناوب هنا مني إذن لا على الاقتران الزمني للحدثين فحسب (وهو ما يحدد ما سأسميه بعد قليل بتوليف التناوب) بل هو مبني أيضًا على تقارب رمزي بين يأس الشخصيتين (توليف متوازن).



الذين سيبلغون بهذا التوليف التعبيري ذروته. وقد كان دزيجا فيرتوف هو الذي فتح الطريق: فإن رغبته في تصوير الحياة كما هي - كما سبق أن ذكرنا في بداية الفصل الخامس - قادتته إلى نقل الفن كله إلى التوليف (إذ كان يصور الفيلم بدون سيناريو معد سلفاً)، على حين كانت تجربة «كوليشوف» المشهورة (انظر نهاية الفصل الخاص بالخصائص العامة للصورة) تجسم، في الوقت نفسه دور التوليف الخلاق. ولن يلبث مخرج مسرحي شاب أن ينادي بمزايا طريفة جديدة سماها «توليف اللقطات المتجاذبة». وقد كان أيزنشتين يعني بهذا المصطلح: صدمة سيكولوجية عنيفة في نفس المتفرج، يجمع لها التوليف لقطات متجاذبة (وحشية أو فظيعة) أخذت تعسفاً في الزمن وفي المكان<sup>(1)</sup>. ولم يلبث

---

(1) كانت فكرة "توليف اللقطات المتجاذبة" مثار خلاف جدلي بين جورج سادول وجان ميتري (العدد السادس من مجلة "سينيه كلوب" الصادر في إبريل 1948) وكانت نتيجته أن هذا النوع من التوليف بالمعنى الدقيق والأصير (مقال أيزنشتين في سنة 1923) يتكون من "التوليف الحر لصددمات مختارة بتعسف، ومستقلة... "أي من صور صادمة لا تنتمي إلى الدراما (الحيوانات الذئبية في فيلم "الإضراب" والانفجارات في فيلم "الخط الأمامي" لكن جان ميتري يعتقد على إثر محادثات لاحقة مع أيزنشتين - أنه يستطيع أن يتوسع في الكلام عن هذا النوع من التوليف، أو التوليف الانعكاسي وهو "كل توليف مبني على تحديد الانعكاسات" و"لا يستخدم غير رموز ضمنية، أي محددة بالمصمور نفسه وسير الحدث المنطقي" (وأن هذه هي حالة كل اللقطات المتجاذبة المستخدمة في فيلم "المدرعة بوتومكين").

أن سنحت له الفرصة لتطبيق نظريته (وكان قد تعرض في نفس الوقت لتأثير فيلم "التعصب" الذي عرض في الاتحاد السوفييتي سنة 1920) في فيلمه الأول "الإضراب" الذي نعرف توليفه المشهور الذي ركب فيه مذبحه العمال على يد البوليس ومشهد حيوانات ذبيحة في المجزر. وكان عليه أن يطبق مبادئه من جديد لا في "المدرعة بوتومكين" بل في فيلم "أكتوبر" وفيلم "الخط الأمامي". وإننا نستطيع أن نتوقف هنا بهذه النبذة التاريخية عن التوليف، فلقد تم كل شيء منذ سنة 1925. ولنحدد، مع ذلك، أن حمى التوليف المسمى التأثيري تشبهاً بفن نثر بقع الألوان الذي يقوم به الرسامون الذين يحملون نفس هذا الاسم، وبالموسيقا الرامية إلى إحداث انطباع حسي قوي، تلك الحمى التي تفشت في أخريات العهد الصامت، تفسرها الأسباب التي جسمتها فيما سبق عند الكلام عن الظواهر الصوتية. وهناك سببان عميقان لجمالية التوليف هذه: أولهما الرغبة القصوى في استغلال التوليف السريع الذي كان اكتشافه في السنوات التي تلت عام 1920 (وهي رغبة يدخل فيها في نفس الوقت روح البحث والرغبة في التوسع في التعبير، مع شيء من قصد إدهاش المتفرج العادي)، وثانيها ماثل في الضرورة التي كانت، كما رأينا، تفرض على الصورة أن تعوض عدم وجود المجرى الصوتي والإمكانات التعبيرية الفائقة الغنى التي سيجيء بها بعد بضع سنوات.

والدليل على ذلك هو أن السينما المعاصرة قد شهدت اختفاء هذا النوع من التوليف يكاد يكون كاملاً، أما المثال المستمد من فيلم "مضائق" والمشار إليه في نهاية الفصل الخامس، وهو نموذجي كتوليف لقطات متجاذبة، فإنه يعتبر استثناء. وقد استطاع التوليف بفضل إمكانيات الصوت أن يسترد دوره الحقيقي، أي أن يكون قبل كل شيء روائياً، ولا مبالغة في الجزم بأن اللغة الفيلمية بلغت اليوم مرحلة كلاسيكية يقوم فيها التوليف بخدمة الرواية على أكمل وجه.

لكن ما هو التوليف؟

وما هي الضرورة التي يتجاوب معها؟

لقد كتب شارتيه: إن التوليف بلقطات متتابعة يطابق الرؤية المألوفة عن طريق حركات الأحداث المتتالية. فكما نحس أننا نرى باستمرار كل ما يعرض نفسه على نظرنا رؤية إجمالية، لأن الذهن يقيم هذه الرؤية على معلومات نظرنا المتتابعة، فإن نتائج اللقطات في توليف متقن يمر هو الآخر أمامنا بشكل غير ملحوظ، لأنه يطابق حركات الانتباه الطبيعية، ويقدم للمتفرج عرضاً إجمالياً يمنحه الوهم بالإدراك الحقيقي<sup>(1)</sup>.

إن هذا التعريف المحكم يقودني إلى وضع أول القوانين الثلاثة الأساسية للتوليف، التي أعتقد أنني قادر على تحديدها.

---

(1) العدد الثالث من نشرة "المعهد العالي للدراسات السينمائية"، يوليو 1946.

وهذا القانون، قانون المشهد المادي، يحاول بطريقة مباشرة وعامة أن يبرر الانتقال من لقطة إلى أخرى - دون أن نبادر على الفور إلى الحكم على الأنواع المختلفة للعلاقات التي سنسردها فيما بعد - وفي وسعنا أن نقر أن تسلسل لقطات الفيلم تنبني على النظر أو الفكر (أي على الإرهاف العقلي) للشخصيات أو للمتفرج (عن طريق الكاميرا): وأكرر أن كل لقطة تظهر ما كانت الشخصية الظاهرة في اللقطة السابقة تراه أو تحاول أن تراه (أو ما كانت تفكر فيه) أو ما كان ينبغي أن تراه، لمصلحتها. ولنتصور شخصاً مختبئاً ومتربصاً: فاللقطة التالية يمكن أن ترينا شخصية أخرى يراقب الأول اقترابها منه، أو يسمع الشخص صوتاً ويحاول أن يرى سببه، وهنا تظهر اللقطة التالية - للمتفرج وحده - أن مصدر الصوت لم يكن غير قطة، أو ترينا اللقطة شخصاً آخر لم يره الأول لأنه اقترب في سكون واستهدف الرجل المختبئ من الخلف... ففي الحالة الأولى يجسم تغيير اللقطة نظرة الشخصية (إرهاقها العقلي - وإرهاق المتفرج). وفي الحالة الثانية يعبر تغيير اللقطة عن الإرهاف العقلي للشخصية (وإرهاق المتفرج العقلي). وفي الحالة الثالثة يكون الإرهاف العقلي للمتفرج وحده هو مدار الأمر، بعكس الحالتين السابقتين. وأعتقد أن جميع الوصلات الأولية من لقطة إلى أخرى يمكن على هذا النحو تفسيرها بالانتباه البصري أو الإرهاف العقلي إما مباشرة، على مستوى إحدى الشخصيات أو على مستوى "الكاميرا - المتفرج" فحسب. ويسري هذا على وصلات اللقطات في المشهد

الواحد، أما من مشهد إلى آخر فإن المبررات تكون أكثر تعقيداً بدرجة كبيرة، كما رأينا في الفصل المخصص للانتقالات. لكننا ما دمنا نقر أنها تستند في جميع الحالات إلى علاقة منطقية، فإننا نتيجة لهذا، نقر أن تتابع المشاهد تحكمه أسئلة المتفرج عن سير الحكاية.

إن هذا القانون يبرر تسلسل اللقطات، لكنه يظل آلياً بحثاً ولا يكفي لتفسير العلاقة الديناميكية الموجودة من لقطة إلى أخرى.

وينبغي إذن أن نضع قانوناً ثانياً، هو قانون الإرهاف السيكلوجي: فإن كل لقطة ينبغي أن تتضمن أو لا تتضمن عنصراً يولد عند المتفرج إحساساً بعدم الرضاء، ومن ثم بالفضول. ومن المؤكد أن نظرة الغير المدركة على الشاشة من أهم النظرات، فإن النظرة هي نشاط فاحص، والنظرة الثابتة تتم على توقف الآلية الفسيولوجية، وعلى إرهاف عقلي - عظيم في بعض الأحيان - نحو مصلحة أو خطر. والمتفرج يدرك هذا الإرهاف ويأخذه لحسابه بموجب ما يدعوه علماء النفس «التدخل التجانسي». فأنا أدرك إيماء الشخصية وأبني رابطة بين هذا السلوك الوجهي أو الحركي وبين الحالات العاطفية التي أعرف كيف أتعاب معها نتيجة لخبرتي الاجتماعية. وعند ذلك أخلع على «الغير» تجربتي الشخصية، التي تسمح لي بفهم معنى سلوكه. وهذه الخطوة يصحبها «إحلال» يتفاوت قوة وضعفاً، ويستطيع المتفرج معه أن يجد نفسه في نفس الحالة السيكلوجية للشخصية، أو على الأقل الحالة التي "تبدو"

بها الشخصية<sup>(1)</sup>. وهنا ينبغي أن تجد حركة الفضول المشارة عند المتفرج ما يشبعها، عن طريق اللقطة التالية. وعلى ذلك فإن كل لقطة ينبغي أن تكون مفسرة إلى حد الكفاية، كي توافق التوقع المتولد عن اللقطة السابقة، وأن تتضمن في نفس الوقت، بدورها، عنصر عدم توازن جمالي أو سيكولوجي، وهو ما أسميه "الغياب". ولنذكر هنا مخاطر "الصورة الجميلة" التي تدخل الجمود في الحركة. وفي الإمكان من جهة أخرى، ألا توافق اللقطة توقع المتفرج "منطقيًا"، وفي هذه الحالة تحدث "نكتة تمثيلية" تراجيدية أو كوميدية، طبقًا للمضمون.

وفي نفس الوقت يجب على باقي اللقطات، بموجب قانون التدرج الدرامي، أن تدفع الحكاية إلى الأمام: أي أن كل لقطة ينبغي أن تتضمن أحداثًا تضيف معلومات جديدة. فإذا لم يحدث هذا فإن المتفرج يعاني إحساسًا مزعجًا بتعثر الحكاية أو بأنه يواجه لقطات عقيمة. إن الحكاية الفيلمية ينبغي إذن أن تكون سياقًا من التركيبات الجزئية يتضمن كل واحد منها معنى التركيب السابق له.

والقوانين الثلاثة التي حددتها (قانون التسلسل المادي، وقانون

---

(1) وهذا يفسر القوة الهائلة للعدوى العقلية التي تتمتع بها السينما، كما يفسر في الوقت نفسه الحالة التي سبقت الإشارة إليها والتي يستحيل فيها على المتفرج أن يأخذ مكان شخصية بطل فيلم مصور بطريقة الكاميرا "الداتية"، إذ أنه في هذه الحالة لا يرى البطل كشخص "آخر" (انظر الفصل الخاص بدور الكامير الخلاق).

الإرهاق السيكلولوجي، وقانون التدرج الدرامي) تسري على المستوى الأول للعلاقة بين لقطة وأخرى، كما تسري، طبقاً لطرائق أكثر تعقيداً، على العلاقات بين مشهد ومشهد، وبين مجموعتين من المشاهد المرتبطة. وقد آن لنا أن نقول كلمة عن العلة العميقة لوجود التوليف ونحاول وضع تعريف له. ولقد صار من الواضح الآن أن التوليف - وهو تكملة تركيبية للتقطيع - يبرره بشكل أساسي كون السينما، بوصفها فناً، عملية اختيار وتنظيم. لكن سائلاً قد يسأل عن فائدة التوليف، ما دام استمرار الحدث موجوداً من قبل في الواقع. وهذا صحيح، لكن هذا الاستمرار شائع في تشابك معقد من الأحداث المتوازية أو المتقاطعة، وينبغي إذن تخليص الغيوط المتشابكة للحياة اليومية من بعضها وتركيز الضوء على سياق دقيق وموحد من الحوادث المرتبطة ارتباطاً دقيقاً بعلاقات سببية. وقد كتب بودوفكين: "أن تصوير أي حركة أو منظر من زاوية واحدة، بالطريقة التي يستطيع بها أي ملاحظ بسيط أن يسجلها، معناه استخدام السينما لخلق صورة من نوع فني بحت، بينما ينبغي علينا أن لا نكتفي بملاحظة الواقع ملاحظة سلبية، وأن نحاول أن نرى أشياء كثيرة لا يدركها المتفرج العادي. ينبغي أن لا "ننظر" بل أن "نفحص"، أن لا "نرى" بل أن "ندرك" أن لا "نعرف" بل أن "نفهم". ومن هنا كانت طرق التوليف ذات عون فعال للسينما، وكان التوليف إذن غير منفصل عن "الفكرة"، التي تحلل وتنقد

وتوحد وتعمم... إن التوليف إذن، هو منهج جديد، من اكتشاف الفن السابع ومن تقدمه الفني لتحديد وتوضيح كل العلاقات، الخارجية والداخلية، الموجودة في واقع الحوادث المختلفة<sup>(1)</sup>.

وأنا أستحسن هذا التعريف للتوليف وإن كان يتجاوز قليلاً حدود الدقة اللازمة، لأنه يشمل، في نفس الوقت، التوليف الروائي والتوليف التعبيري، ولأنه يوضح دور التوليف الخلاق.

وفي وسعنا أن نحدد وظيفة خلاقة ثلاثية التوليف:

ولنستحضر في ذاكرتنا، أولاً، أن التوليف خلاق للحركة، بالمعنى الواسع، أي للتحريك ولمظهر الحياة، وأن هذا لهو الدور الأول للسينما، تاريخياً وجمالياً، إذا كنّا مؤمنين بعلم اللغة، إن كل صورة من صور الفيلم تظهر مظهرًا ثابتًا للأشخاص وللأشياء، وتتابع الصور هو الذي يعيد خلق الحركة. ونجد تطبيقاً لهذه الظاهرة في الرسوم المتحركة، وتطبيقاً آخر يبلغ الحد الأقصى من الروعة في تسجيل نمو النباتات أو تكون البلورات، أو في فيلم قصير يث الحركة في الراقصين المصورين على الفازات الإغريقية، أخرجه منذ بضع سنوات الأنسة برودومو، أو في فيلم قصير آخر يظهر فيه ملائكة طائرون في نقش حائطي إيطالي، وقد بث فيه الحياة لوشيانو إيמר. وأخيراً، يتضمن فيلم "بوتومكين" مثلاً شهيراً لهذه الطريقة،

---

(1) "سينما اليوم والغد": صفحات 58 إلى 59.



فإن ثلاثة أسود حجرية متراكبة في الزمن تجعل المتفرج يحس كما لو يرى أسدًا ينهض من نومه على دوي المدفع.

والتوليف، في المقام الثاني، خلاق للإيقاع، والعناية واجبة بتمييز هذا المبدأ عن مبدأ الحركة. فنحن نسمي "حركة" تنقل الأشخاص أو الأشياء في داخل الصورة، أو بتعبير أكثر دقة في داخل اللقطة، أما "الإيقاع" فإنه على العكس من ذلك يولد من تتابع اللقطات طبقاً لعلاقاتها من ناحية الطول (وهو، بالنسبة، إحساس بالاستمرار، يحدده في نفس الوقت الطول الحقيقي للقطعة ومضمونها الدرامي، الذي تتراوح قدرته على ربط المتفرج شدة وضعفًا)، ومن ناحية الضخامة (التي تترجمها صدمة سيكولوجية تزداد قوتها كلما كانت اللقطة تتضمن منظرًا أكثر تقاربًا). وقد وفق ليون موسيناك منذ سنة 1925 إلى تعريف الإيقاع وتحديد دوره "إن التجميعات الإيقاعية التي تنتج عن اختيار وتنظيم الصور هي التي تحدث عند المتفرج انفعالاً إضافياً فوق الانفعال الذي يحدده موضوع الفيلم... والإيقاع هو الذي يمد العمل السينمائي بنظام التناسب الذي لا يسعه بدونه أن يتمتع بخصائص العمل الفني"<sup>(1)</sup>. ورغم أنه يبدو للنظرة الأولى أن من المستحسن واللازم وجود علاقة ارتباط داخلية بين الإيقاع والحركة، فإن كثيرًا من الأفلام مجردة من هذه الصفة الإيقاعية، التي هي من أخص خصائص الفن السينمائي.

---

(1) "مولد السينما"، صفحات 76 و77.

والتوليف، أخيراً، وهذا هو أهم ما في المسألة، وهو يقودنا مباشرة إلى رأي بودوفكين الذي استشهدنا به، خلاق للفكرة. والحق أن دور التوليف لا يقتصر على مهمته الوصفية أو الروائية "التوليف الروائي" بل إن له دوراً تفسيرياً وأيديولوجياً (التوليف التعبيري) يستند إلى عادة بناء منطقي للأحداث مستمد من كتلة الواقع، ومتجانس طبقاً لتبويب نسبي هدفه أن يستخلص من مواجهة هذه الأحداث بعضها البعض الآخر المعنى العميق لكل منها. وهكذا نجد جوريس إيفنس في فيلمه "بحيرة زويدريه" يكرر التقريب بين مشاهد إبادة الغلال (قمح يحرق أو يقذف به إلى البحر) أثناء الأزمة الرأسمالية في سنة 1930، وبين صورة مثيرة لطفل ضامر الوجه حزين العينين. إن التوليف هنا، كما نرى، يلعب دوره الأساسي، بإيجاده علاقة مباشرة بين واقعين قد لا تتبدى صلتهم السببية لمن لا علم لهم أو لمن تخدمهم دعاية من الدعايات. إن قذف القمح إلى البحر هو سبب وجود أطفال جوع، أو، بتعبير أدق، إن هذه الحالة المزدوجة هي نتيجة واقع واحد: رغبة البعض في الاحتفاظ بمكاسبه. ومن هنا تتوفر قدرة التوليف على إيضاح الفكرة التي أراد جوريس إيفنس أن يعبر عنها بفيلمه، أي الطابع الفاضح وغير الإنساني لعدم الاكتراث المسئول عن إبادة ثروات عظيمة وعن بؤس عدد كبير من الناس في الوقت نفسه. ويثبت هذا المثال أن أيزنشتين، عندما خطر له أنه قادر على إخراج فيلم «رأس المال» قد عبر بهذه «القفشة» عن فكرة

غير عقيمة. كما يؤكد الدور العظيم الذي يسمح للسينما أن تلعبه في خدمة الأفكار، وهو دور نافع أو مشئوم طبقاً للاتجاه الذي يخدمه، الحق أو الباطل. وقد كتب بيلا بالاش: "أن المخرج لا يفعل شيئاً غير تصوير الواقع، لكنه "يقطع" منه دلالة معينة. إن الصورة هي الواقع، بلا جدال، لكن التوليف هو الذي يعطيها معنى... إن التوليف لا يظهر والواقع، بل الحقيقة أو الكذب<sup>(1)</sup>.

ويبدو أن من الضروري الآن أن نذكر بإيجاز بعض مبادئ التوليف، فمن الواجب، فيما بين لقطتين، أن يكون هناك، أولاً، تسلسل في المضمون المادي، أي أن يوجد في كلتا اللقطتين عنصر متماثل يسمح بحدوث التمييز السريع للقطعة ولموقفها: فبدأ مثلاً بمنظر عام لباريس يظهر فيه برج إيفل، ثم بشخص أمام إحدى قواعد البرج. ومن اللازم أيضاً أن يتوافر تسلسل للمضمون الديناميكي: فإذا أظهرنا أولاً شخصاً يمشي من اليسار إلى اليمين، فإن علينا أن نتجنب جعله يتقدم في اتجاه مضاد في اللقطة التالية، خشية أن يعتقد المتفرج أنه عائد على أدراجه. وهناك أيضاً تسلسل في الأحجام، أي ترتيب علاقات اللقطات بين بعضها لأحجام مناظرها. ومن المستحسن أن يكون الانتقال تدريجياً من منظر عام إلى منظر متوسط، ثم إلى منظر كبير، أو العكس بالعكس، وإلا كان المتفرج عرضة لعدم فهم

---

(1) "الفيلم"، صفحة 185.

حقيقة ما يدور أمامه، نظرًا إلى الاختلاف الكبير بين نسب الأحجام المشتركة بين اللقطتين: فلا يظهر مثلاً جمهور ثم منظر كبير لمداينة في عنق امرأة، دون أن ندبر طريقة للانتقال. وهناك مسائل أخرى تثار فيما يتعلق بالعلاقات الزمنية بين اللقطات، لكن حرية المخرج في هذا الصدد تكاد فيما يبدو تكون كاملة، نظرًا إلى خاصية الإيجاز الدائم للغة الفيلمية. وينبغي أخيرًا أن يتوفر نوع من التسلسل الطولي: فنتجنب تراكب لقطات مختلفة الأطوال (إلا في المؤثرات المتعمدة) خشية خلق الإحساس بأسلوب مبتور ومشوش. لكن من الواضح أن كل هذه "الوصفات" موجهة إلى الهواء أكثر مما هي موجهة إلى الخالقين الذين يرغبون في اكتشاف طرق جديدة للتعبير. وعلى أي حال فإن القاعدة الرئيسية التي ينبغي احترامها في تتابع اللقطات: ينبغي، لكي تكون الحكاية واضحة وضوحًا كاملاً أن يدرك المتفرج، قبل كل لقطة جديدة، وبشكل مباشر، ما هو دائر أمامه (وهذا بديهي)، ثم، على وجه الاحتمال، أين يدور ما يراه، ومتى (بالنسبة إلى ما سبق). وهناك مع ذلك حالات لا يلزم فيها تحديد الأبعاد المسافية والزمنية: ذلك عندما يكون باقي اللقطات مجرد سرد لا يتعلق بصميم الحكاية، ففي هذه الحالة نستطيع أن نظهر، بغير تحفظ، مناظر مختلفة للشيء الواحد (البانتيون مصورًا من مسافات وزوايا مختلفة) أو أجزاء من وحدة معروفة (مناظر جزئية للأوبرا)، أو شرائح متنوعة من مجموع غير بنائي (مظاهر مختلفة لغابة).

وقد حان الوقت لتعريف اللقطة. فإذا بدأنا بالمفهوم الفني، فإن اللقطة، من وجهة نظر التصوير هي الجزء من الشريط المطبوع بين اللحظة التي يبدأ فيها محرك الكاميرا العمل واللحظة التي يتوقف فيها. ومن جهة نظر المؤلف، هي الجزء من الفيلم الموجود بين ضربتي مقص ثم بين لصقتين. ومن وجهة نظر المتفرج، أخيراً، هي الجزء من الفيلم الموجود بين راكورين<sup>(1)</sup>. أما التعريف السيكلوجي والجمالي للقطة فإنه أكثر دقة: فاللقطة هي كل ديناميكي في حالة صيرورة يتضمن في ذاته ما ينفيه، أي أنه بانطوائه على نقص - على عدم توازن جمالي أو درامي - يبتعث اللقطة التالية التي ستتجاوزه وتكملة بصرياً وسيكلوجياً. وعلى هذا فإنني في نهاية الأمر أعتقد أنني أستطيع تعريف اللقطة بأنها وحدة عنصرية في وجهة النظر، على أن تكون كلمة وحدة هنا مأخوذة بمعناها الذي نأخذه في هذا التعبير: "وحدة مشاهد"، أي جزء من كل، مكوناً بذاته كياناً حياً كاملاً، وإن كان مع ذلك يطالب بدخوله ضمن مجموع أعلى، وهو نفسه موجه نحو صيرورة الحكاية، نتيجة لعدم اكتماله. وأكرر أن وجهة النظر هنا هي وجهة نظر إحدى شخصيات الديجيزية أو وجهة نظر المتفرج، بواسطة الكاميرا، وأن اختيارها تبرير القاعدة الآتية (التي تتعرض مع ذلك لاستثناءات عديدة): أن يتوفر لكل لحظة أقصى ما يمكن من الإدراك والفهم الحديث، كما يراه المتفرج الواعي.

---

(1) الراكور: هي وسيلة للربط بين لقطتين تعتمد على قطع في الحركة. (ملحوظة للمراجع والمترجم).

وهذه بضع ملاحظات فيما يتعلق بالمشاهد الزمنية والحديث:

إن المشهد الزمني تحدده قبل كل شيء الوحدة الزمنية والمكانية (فنقول: مشهد اللحم المتعفن في "بوتومكين" - و نلاحظ التشابه مع مشهد أو لوحة مسرحية)، بينما تتميز المشاهد الحديثة (تتابع اللقطات) قبل كل شيء بوحدة الحدث (مثلاً: إطلاق الرصاص على السلالم في الفيلم نفسه). ومن جهة أخرى، وبقصد إيجاد الإحساس بالاستمرار في التسلسل الزمني من أول الفيلم إلى آخره، الإحساس بأنه تجزئة أحداث (كما هو في الحقيقة، وإن كان ينبغي حجب هذه الحقيقة)، يحسن أن تبدأ المشاهد بحدث أو نشاط تدب فيه الحياة وتنتهي بنشاط مستمر هدفه الإحياء بأن الحدث مستمر حتى لو تخلت عنه الكاميرا مؤقتاً. وهكذا يحدث أن تتراوح حيوية هجمات المشاهد، حتى أننا في بعض الحالات نستطيع أن نتكلم عن بدايات صادمة من النوع الذي يبدو أن أورسون ويلز قد تخصص فيه، مثل المناظر الكبيرة في شريط الأنباء والمغني الأسود والبيبغاء الصارخ في فيلم "المواطن كين". وهناك مؤثر مماثل في فيلم "عشاق برامور" نتيجة ظهور شعلة أكسجين وسط الحدث. ثم على نهايات المشاهد أيضاً أن توضح أن الحدث مستمر: ففي فيلم "مجد آل أمبرسون" تنتهي المحادثة الطويلة بين لوسي وجورج في ليلة تعارفهما بمنظر دخولهما حلبة الرقص، بينما يعود أبطال فيلم "صليب الذهب" إلى لعب الورق بعد توقف. وأخيراً ينبغي للمشاهد - وللأفلام

ذاتها - أن تستهل وتختتم بمناظر عامة أو متوسطة، على منوال بحث نموذجي يهدأ أو ينتهي بفكرة عامة. وإن كانت هناك استثناءات عديدة يكون الغرض منها أن تجرف المناظر الكبيرة الأولية المتفرج مباشرة إلى دراما الشخصية، عن طريق وجهها الذي يتوضح فيه فضول ناهش (فيلم "الآنسة جولي")، أو ذهول متوقد (فيلم "المجنونة الشابة"). أما هدف المناظر الكبيرة النهائية فهو الاحتفاظ بالمتفرج في عنفوان السحر الدرامي حتى نهاية الرواية والعرض: ومن هذا النوع المنظر الكبير لجينو بعد موت المرأة التي يحبها موتًا مفاجئًا وفجائيًا، في فيلم "الكابوس"، والمنظر الكبير لنورما دزمووند التي أفقدها عقلها انهيار حلمها في فيلم "شارع الغروب"<sup>(1)</sup>.

والآن ينبغي لي أن أتم أمتع وأهم ما في الموضوع، فأحاول وضع تصنيف نهائي للأنواع المختلفة الممكنة للتوليف، ولقد تكونت في الثلاثين سنة الأخيرة نظريات تيموشنكو وبالاش وبودوفكين وأيزنشتين وروثا وأونهايم وسبوتسود.

هذا من اعتبار النظريات الأربع الأخيرة منها تحويرًا وضبطًا للنظريات الأخرى.

---

(1) استخدم لازلو بينيديك بطريقة منهجية صورًا صادمة (مناظر كبيرة سريعة لانتقالاته من مشهد إلى آخر في فيلم "النزق الوحشي" متنقلًا من منظر كبير لوجه إلى منظر كبير لوجه آخر، ومن زجاجة توضع بعنف فوق البار إلى سكين تستقر في عمود خشبي، ومن مسدس يلقي به في درج إلى ضرب البطل بأيدي سكان المدينة).

ويبدأ الناقد الإيطالي أريستاركو كتابه الجوهري "تاريخ نظريات الفيلم" بالكلام عن أولئك الذين يدعوههم "الرواد"، أي أول من فكروا في جمالية السينما: كانودو، ديلوك، دولاك، ريختر، ثم يدرس بإسهاب الكتابات النقدية للمنهجين مبتدئًا ببيلا بالاش الذي يعتبر كتابه "فن التعليم" (برلين سنة 1924) أول عمل نظري هام. ثم يتكلم عن بودوفكين الذي نشر في موسكو في سنة 1926 كتاب: "المخرج السينمائي وأدواته". ثم أيزنشتين الذي بدأ يكتب مقالات متنوعة في المجلات حوالي سنة 1930. وأخيرًا أرنايم الذي ظهر بحثه الهام "في السينما" في سنة 1932. وليس من الإنصاف أن نهمل ذكر أصحاب نظريات لهم هم أيضًا فضلهم الكبير، مثل موسيناك الذي نشر منذ سنة 1925 كتاب "مولد السينما" وتيموشنكو الذي ظهر كتابه سنة 1928 وكوليشوف الذي تعاون مع بودوفكين والذي ظلت تجاربه مشهورة، وفيرتوف.

إن كل فهارس التوليف التي نشرها هؤلاء المؤلفون هي بشكل عام قليلة الحظ من المنهجية، وأعني أنها تكدر كل أنواع الراكورات الممكنة دون أن تحاول تصنيفها، أو تضع في نفس اللقطة أنواعًا من التوليف يبدو أن الواجب كان يقضي بإخضاعها للمنطق والتاريخ. ولن أدرس هذه الأنواع، مكتفيًا بالإحالة على أريستاركو وبذكر رءوس العناوين لأهم أربعة منها، مع لفت النظر إلى أنها تتأثر بجمالية توليف سنوات 25 - 30<sup>(1)</sup>.

---

(1) انظر الهامش السابق عن التوليف الروائي. لقد كان مؤلفو هذه النظريات الأربع من الماركسيين، وبالتالي متأثرين بالسينما السوفيتية.



إن تيمو شنكو، مثلاً، يحصي 15 طرازاً للتوليف:

- تغيير المكان.
  - تغيير زاوية التصوير.
  - تغيير المنظر.
  - إدخال تفصيل.
  - توليف تحليلي.
  - الرجوع إلى الوراء.
  - تصور المستقبل.
  - أحداث متوازية.
  - تناقض.
  - ارتباط.
  - تركيز (الانتقال إلى منظر أكثر قرباً).
  - تعميم (الانتقال إلى منظر أكثر بعداً).
  - توليف درامي في خط واحد (حدث وحيد).
  - لازمة.
  - توليف داخل الكادر (تكوين الصورة).
- وتبدو هذه القائمة كاملة، وإن تكن غير معقولة، إذ كيف يسعنا أن نضع في نفس المستوى الرجوع إلى الوراء مثلاً والتوليف داخل الكادر؟

إن بالاش قد نظر إلى المسألة من مستوى أكبر جمالية، فأحصى ثمانية أنواع من التوليف، وكان تصنيفه أكثر تمشيًا مع المنطق وبخاصة أن الأنواع الثلاثة الأخيرة منها ليست على نفس المستوى مع الخمسة الأولى، وأنه لا يوجد فارق كبير بين التوليف الذهني والتوليف الأيديولوجي:

- توليف أيديولوجي: (خالق الفكرة).
  - توليف قائم على التورية: (لقطات لآلات ولوجوه البحارة في "المدرعة بوتومكين").
  - توليف شاعري: (ذوبان الثلوج في "الأم").
  - توليف مجازي: (لقطات البحر في "ليلة القديس سيلفستر").
  - توليف ذهني: (التمثال الذي يعود إلى قاعدته في "أكتوبر").
  - توليف إيقاعي: (موسيقى أو زخرفي).
  - توليف صريح: (تعارض أشكال بصرية).
  - توليف ذاتي: (الكاميرا - الممثل).
- أما تصنيف بودوفكين فهو أكثر كفاية إلى حد كبير، لكن من السهل أن نرى أنه ينصب على التوليف على مستوى الرواية وأنه يدخل في حسابه الراكورات البسيطة من لقطة إلى لقطة، والتي لها مع ذلك أهمية كبيرة، وبخاصة في خلق الإيقاع:
- المفارقة: (واجهة فخمة - شحاذ).
  - التوازي: (المتظاهرون - كتل الثلج في "الأم").

- التماثل: (تورية المجزر في "الإضراب").
- التزامن: (الإنقاذ في اللحظة الأخيرة في فيلم "التعصب").
- "لازمة": (المرأة في المهد في "التعصب").
- وأخيرًا كان أيزنشتين، في رأيي، هو الذي قدم أحسن "فهرس" للتوليف لأنه يقيم وزنًا لجميع أنواع التوليف، من أكثرها بدائية إلى أكثرها تعقيدًا، رغم أن قراءته صعبة قليلًا:
- توليف طولي: (أو "محرك أولي" مماثل للمازورة الموسيقية ومؤسس على طول اللقطات).
- توليف إيقاعي: (أو "مؤثر أولي" مؤسس على طول اللقطات والحركة داخل الكادر).
- توليف تلويني: (أو "مؤثر لحني" مؤسس على صدى اللقطة الانفعالي).
- توليف هارموني: (مزج الصوت المسيطر على مستوى الوعي المتمعن).
- أما عن نفسي فإني أستطيع الرجوع بجميع أنواع التوليف (باعتبار الراكور البسيط في اللقطات نوعًا من التوليف مثله مثل توليف متوازٍ طويل المدى) إلى ثلاثة أنواع رئيسية تبدأ من الكتابة إلى الحكاية بالتعبير عن الفكرة:
- 1 - التوليف الإيقاعي.
- 2 - التوليف الأيديولوجي.
- 3 - التوليف الروائي.

## التوليف الإيقاعي

هو الشكل الأولي، الأساسي، الفني، للتوليف. ولعله مع ذلك أعسر أشكال التوليف على التحليل. وللتوليف الإيقاعي - أولاً - مظهر طولي، يتعلق بطول اللقطات الذي تحدده درجة الفائدة السيكلوجية التي يبتعتها مضمون اللقطات "إن اللقطة لا يتم إدراكها من مبتدئها إلى منتهاها بنفس الطريقة إذ أن أول ما يتم هو التعرف إليها ووضعها في مكانها. وهذا، إذا شئنا، هو "البداية الدرامية". ثم تأتي بعد ذلك لحظة من الانتباه في أقصى مداه يتم فيها التقاط دلالة اللقطة، وعلة وجودها: تصرف أو كلمة، أو حركة، تدفع سير الحدث إلى التقدم. وبعد تلك اللحظة يهبط الانتباه، بحيث إذا طالت اللقطة تولدت من طولها لحظة ملل ونفاد صبر. أما إذا كانت كل لقطة مقطوعة بدقة في اللحظة التي يهبط فيها الانتباه لكي تحل محلها لقطة أخرى، فإن في الوسع الاحتفاظ بالانتباه المستمر، وهنا يسعنا أن نقول إن للفيلم إيقاعاً. وإذن فإن ما نسميه بالإيقاع السينمائي ليس هو إدراك العلاقات الزمنية بين اللقطات، بل التوافق بين مدة كل لقطة وحركة الانتباه التي تبتعتها وتشبعها. فالأمر هنا لا يتعلق بإيقاع زمني مجرد، بل بإيقاع للانتباه<sup>(1)</sup>. وليس هناك إلا القليل مما يمكن إضافته إلى هذا التعريف البديع للإيقاع، فإن من الحق أن المتفرج لا يسعه أن يدرك العلاقات الداخلية بين مدد اللقطات، لأن التقاطه للزمن - كما في

---

(1) ج. ب. شارتيه: في نشرة المعهد العالي للدراسات السينمائية، عدد 4، سبتمبر 1946.

الحياة نفسها - وجداني بحث، نظرًا إلى أنه لا يجد في تناول يده خلال عرض الفيلم أي منهج علمي للنسب. لكن لمسألة المدد النسبية للقطات أهمية كبرى عند عمل التوليف تلك العملية التي تتوقف عليها الانطباعة الأخيرة عند المتفرج. وإنه لمن الصعب ومن قبيل التخمين أن نصوغ قوانين في ميدان مثل ميداننا هذا لم تسبق دراسته دراسة متعمقة، ولا تزال مؤثراته ذاتية إلى أقصى حد، وإن كان يبدو لي أن في الوسع مع هذا تأكيد ضرورة وجود علاقة داخلية مرغوبة بين الإيقاع (حركة الصورة، وحركة الصور بين بعضها وبعض) وبين الحركة في الصورة. وعلى سبيل المثال، يبدو أن مشهد سير القطار سريع يتطلب - للحصول على أفضل نتيجة - لقطات قصيرة (فيلم "العجلة"). كما أن الحركة في اللقطة يسعها (كما سنرى فيما بعد) أن تعوض إلى حد ما التوليف السريع أو "الانطباعي" الذي يمكن القول بأن السينما قد هجرته منذ عشرين سنة، مستبدلة به التوليف الوصفي.

وعلى ذلك فإن المخرج يحدد متوسط طول لقطاته طبقًا لمجموعة المشاهد المبينة في السيناريو أو لمشهد معين فيه. فإذا كان طول اللقطات بالنسبة إلى المتفرج مدة زمنية (أو بتعبير أدق: إحساس بمدة زمنية) فإنه لا يتكيف في صورته النهائية بضرورة إدراك مضمون اللقطات بقدر ما يتكيف بالتناسب اللازم بين الإيقاع المراد خلقه والقيمة السيكولوجية التي يرغب المخرج في جعلها محسوسة في فيلمه. وعلى ذلك فإن وجهة نظر شارنييه تتطلب فيما أرى شيئًا قليلًا من التوسع.

وعلى وجه عام، نجد أنفسنا في حالة اللقطات الطويلة أمام إيقاع بطيء ينشأ عن إحساس بالتطويل (بعض المشاهد في فيلم "شبكة الصيد")، أو باندماج حسي في الطبيعة (فيلم "الأرض")، أو بالفراغ والضجر (فيلم "إجازة السيد هيلو" وفي فيلم "المتعطلون")، أو بالانغماس في الدناءة (فيلم "بلاج صغير جميل")، أو بالعجز أمام قدر أعمى (مجموعة المشاهد في فيلم "الشراهون" وفيلم "المتكبرون")، أو بالرتابة المسيئة في البحث العسير عن دفء العلاقات الإنسانية (فيلم "الطريق"). وعلى العكس من ذلك تعطي معظم اللقطات القصيرة أو اللقطات الشديدة القصر إيقاعاً سريعاً، عصياً، ديناميكياً، يسهل عليه أن يكون تراجيدياً (توليف انطباعي) مع إحساس بالسرعة (فلاشات لأرجل الخيل الراكضة في فيلم "الترسانة"، أو بالحيوية الفياضة (العمال وهم يدقون مسامير اللحم في سفينة شحن يجري إنشاؤها، في فيلم "الهارب من الجندية") أو بالجهد (الصراع بين امرأة ولص شاب في فيلم "طريق الحياة"، أو بصدمة عنيفة (سحق عربة الجمهوريين أمام مدفع العدو في فيلم "الأمل")، أو بالقسوة القتالة (إطلاق مدفع رشاش في فيلم "أكتوبر" أو سقوط قنبلة في فيلم "ألعاب ممنوعة"). وإذا كانت اللقطات متدرجة من أقصر إلى أقصر فإننا نحصل على إيقاع حثيث يعطي إحساساً بالتوتر المتزايد، باقتراب العقدة الدرامية، بل بالقلق ذاته (انظر المشهد المعاصر من فيلم "التعصب" مع إنقاذ المحكوم عليه البريء في اللحظة الأخيرة)، على حين أن اللقطات

المتدرجة من أطول إلى أطول تعيد الهدوء وتحدث استرخاء متزايداً بعد الأزمة. وأخيراً، نحصل من سلسلة من اللقطات القصيرة أو الطويلة التي لا ضابط بينها على إيقاع بلا طابع خاص (وهذه هي الحالة الغالبة). كما ينبغي أن نشير إلى أن حدوث تغيير مفاجئ في الإيقاع يمكنه أن يخلق مؤثرات مفاجئة عنيفة: ففي فيلم "طريق الحياة" سلسلة من المسحات "البانورامية" التي تعبر عن دور الراقصين، يتلوها فجأة منظر كبير للمسدد الذي يصوبه أحد الفتيان إلى خصوم الشوار.

وللإيقاع، فضلاً عن مظهره الطولي، مكونات تشكيلية: فهناك أولاً حجم المنظر المرتبط بطوله، والذي يلعب كما رأينا دوراً هاماً، فإن سلسلة من مناظر كبيرة تخلق توتراً درامياً مستمراً بشكل فذ (فيلم "عذاب جان دارك") بينما توحى المناظر العامة بإحساس أليم ينتقل من الانتظار القلق (الدقائق التي سبقت معركة فيلم "نيفسكي") إلى الجو الخانق في فيلم "شبكة الصياد" ماراً بفراغ أصبح شغل أصحابه في فيلم "المتعطلون". والانتقال المباشر من لقطة عامة إلى لقطة أولى (وهو توليف يعتبر "غير طبيعي") يعبر عن صعود فجائي في التوتر السيكولوجي وكمثال لهذه الحالة أقدم من فيلم "سارقو الدراجات" المشهد الذي يعثر فيه العامل على ابنه الصغير الذي كان يعتقد أنه قد غرق: فنحن نرى الرجل وهو يعدو، ثم يتيح لنا منظر عام أن نلمح الولد على قمة سلم عريض، وأخيراً ترينا الصورة التالية الولد وهو في منظر قريب. ومن الواضح أن هذه الوثبة من الكاميرا

تطابق ارتياح الرجل الشديد إذ يرى ابنه حيًّا. وهناك توليف مماثل - وإن كان معالجًا بطريقة "موضوعية" - في فيلم "المتعطلون": ففي لحظة رحيل "مورالدو" نراه في منظر عام على رصيف المحطة، ثم نراه بدون وسيلة انتقال في منظر كبير نستطيع فيه أن نقرأ في وجهه نورًا داخليًا مشرقًا عندما يصفر القطار الذي سينتزع من الهوة الخلقية التي كان متردّيًا فيها، أما التتابع العكسي للقطات فإنه يولد تأثيرًا بالعجز وباحتمية القدر (فهو يطابق حركة سريعة جدًا من الكاميرا): ففي المشهد النهائي من فيلم "الشهرون" منظر قريب للرجلين يتلوه منظر عام لا يبدو فيه "ماك تيج" المقيد إلى جثة "ماركوس" غير شبح بعيد في "وادي الموت" على أفق وهاج.

وللحركة في داخل اللقطة أيضًا دور تلعبه في تعبيرية التوليف الإيقاعية، وكبرهان على ذلك أقدم المشاهد الفذة في فيلم "بحيرة زويدرزيه" فالإيقاع هنا لا يخلقه التوليف وحده - الذي لا يبلغ حد السرعة أبدًا رغم اندفاعه المتزايد - بقدر ما تخلقه على الأرجح ديناميكية مضمون اللقطات (صور لآلات الرفع الضخمة ولسفن متحركة) وكذلك الموسيقى المنتصرة المدهشة التي أبدعها هانس إيسلر. وينبغي أن نضم إلى هذا المثال المشاهد المشهورة التي تظهر فيها عملية الحفر في فيلم "قصة لوزيانا" فهي قطعة سينمائية رائعة، تستمد جانبًا كبيرًا من قوتها ومن جمالها من الحركة الداخلية للقطات. وينبغي آخر الأمر أن نشير إلى أن تكوين الصورة أيضًا له مكانه في خلق الإيقاع وإن يكن في الواقع مكانًا



مختصرًا، ونحن نتذكر القمة البنائية عند أيزنشتين في صور فيلم "نيفسكي" مثلًا (خطوط هادئة بالنسبة للروس، وتصميم مضطرب بالنسبة للتيوتون) وفي فيلم "إيفان الرهيب" (الخطوط الزخرفية في مشهد المأدبة)، أو في فيلم "لكي تحيا المكسيك" (تكوينات مثلثة الشكل مرتسمة على سماوات رحيبة). كما نذكر الرمزية الثابتة في الشواطئ والأفاق البحرية في أفلام عديدة، ولا ننسى في النهاية دور الموسيقى الهام في خلق الإيقاع التشكيلي، أو على الأقل في إبراز قيمة هذا الإيقاع.

### التوليف الأيدولوجي

بعد المظهر الفني الذي يهدف إلى خلق طابع عام جمالي - ومن ثم سيكولوجي - ينبغي أن ندرس الدور الأيدولوجي للتوليف، على أن نأخذ هذا المصطلح بمعنى بالغ الاتساع يدل على ربط اللقطات الذي يرمي إلى نقل وجهة نظر معينة إلى المتفرج، أو عاطفة، أو فكرة. وفي وسعنا، في مستوى أول، أن نميز مظهرًا «نسيبيًا» للتوليف، ولن أعود إلى الكلام عنه فقد كان هو موضوع القسم الثاني من الفصل السادس، وهو يشمل كل الراكورات المبنية على تماثل في الطابع السيكولوجي بين المحتويات الذهنية، بواسطة النظر، أو الاسم، أو الفكرة، أما في المستوى الأعلى، فإن التوليف يلعب دورًا ذهنيًا حقيقيًا، إذ يخلق أو يوضح العلاقات بين الأحداث أو الأشياء، أو الشخصيات، كما وضحت ذلك بإسهاب في مستهل هذا الفصل وعند الكلام عن التورية. ونستطيع أن نرجع كل هذه العلاقات إلى خمسة نماذج رئيسية:

- 1 - الزمن(أ): حدث سابق (في فيلم «مشرق النهار»: وجه «جان جابان» ثم مزج يذكر الماضي). (ب) تواقست حديثن: الزوجة البطلة تحمل رسالة العفو عن زوجها البريء بينما تعد العدة لتنفيذ الحكم في المتهم (فيلم "التعصب"). (ج) حدث لاحق: توتو يدخل ملجأ الأيتام ثم يخرج منه عملية مزج لما يحدث بعد عشر سنوات، في فيلم "معجزة في ميلانو".
- 2 - المكان: سلسلة اللقطات التي يتزايد اقترابها من نافذة الحجرة التي يحتضر فيها «المواطن كين»، اللقطات المتعددة التي تظهر تفاصيل نصب تذكاري (فيلم «البرج»).
- 3 - السبب: يرفع رودريك رأسه وهو يرسم ويرهف سمعه، ثم نسمع رنين جرس البوابة الملهوف (فيلم «سقوط آل أوشر»).
- 4 - النتيجة: مدافع المدرعة «بوتوميكين» وهي تطلق قنابلها، قصر حاكم أوديسا المضروب بالقنابل والمحاط بالدخان.
- 5 - التوازي: وهذا هو التوليف الأيديولوجي الحقيقي، فإن ربط اللقطات فيه ليس مبنياً على علاقة مادية بطريقة علمية وقابلة للتفسير المباشر، بل إن الارتباط يحدث في ذهن المتفرج، الذي يسعه أن يرفض هذا الارتباط. وعلى المخرج تتوقف قدرة هذا الارتباط على الإقناع. وفي الوسع أن يكون التوازي مبنياً إما على مشابهة (العمال تحت وابل الرصاص، الحيوانات الذبيحة، في فيلم "الإضراب"، وإما على تناقض

(قمح يقذف به في البحر، طفل جائع، في فيلم "بحيرة زيودرسي").

ولعل الوقت قد حان لكي نقول كلمة عن "الكوميدي" الذي لا ريب في أن أنقى منابعه من وجهة النظر السينمائية هو النبع الكامن في التوليف، أو على نحو أدق، في قطع التوتر السيكلوجي، وهو القطع الذي يرجع إلى التوليف (تغيير اللقطة، أو حركة الكاميرا التي تعبر في هذه الحالة عن راكور بسيط). ونحن نجد هنا ظاهرة سبق لنا أن لاحظناها عند الكلام على التورية: فإذا كان هناك هبوط في التوتر. فإن الضحك هو العلامة الواضحة على تحرر المتفرج من التوتر. وفي الإمكان أن ينشأ المؤثر الكوميدي أولاً من مفاجأة راجعة إلى كون اللقطة تظهر شيئاً لم يكن الشيء السابق يوحي بتوقعه، شيئاً يكون مضمونه التأثيري أقل سموًا أو أقل عمقًا، على نحو لم نكن نتوقعه. ونجد في فيلم "حياة بائسة" مثلاً حسناً لهذه الحالة، عندما ينحني "شارلي" و"إدنا" على مهد وهما في نشوة طروبة، ثم تظهر اللقطة التالية: أن المهد لا يضم غير جراء صغيرة وضعتها كلبة. وفي فيلم "ذو الرداء الأبيض" نرى البطل في منظر قريب وهو يشرح، في وقار، الحافز الملح الذي يسيطر عليه ويدفعه إلى أن يكون مكتشفًا، ويرمي هذا المشهد إلى جعلنا نعتقد أنه يحاول أن يقنع مديره بعدم طرده، لكن حركة "بانورامية" خفيفة لا تلبث أن تظهر لنا أنه إنما كان يكلم نفسه أمام مرآة، وأن طرده قد تم وانتهى الأمر. وفي فيلم "د. إمبرتو" نرى راهبة مستغرقة في صلاتها، ثم تتحرك الكاميرا حركة خلفية قصيرة فتدخل في الكادر قصاعًا يتصاعد

منها بغار الحساء. وهناك مصدر آخر للكوميدي هو خلق علاقة غير حقيقية وغير معقولة فبطلة فيلم "كلب أندلسي" تفتح بابًا في شقتها فإذا بها تجد نفسها على شاطئ تعصف فيه الرياح. وفي فيلم "جماليات الليل" ينتقل جيرار فيليب في موقف مضحك وبدون تمهيد من عصر الثورة إلى عصر الكهوف، وقد أعاد في هذا المشهد النكتة السينمائية التي استخدمت في فيلم "هيلزا بويين".

### التوليف الروائي

على حين يختص النوعان السابقان من التوليف بما سميته التعبير ويهدفان إلى خلق طابع جمالي والتعبير عن أفكار، نجد أن دور التوليف الروائي هو رواية حدث أو سلسلة من الأحداث. وهو في بعض الأحيان ينصب على العلاقات ما بين لقطة وأخرى، لكنه قبل كل شيء ينصب على العلاقات ما بين مشهد ومشهد، ويقودنا إلى اعتبار الفيلم كلاً ذا دلالة. وسأميز أربعة نماذج من التوليف الروائي يبدو لي أن من الممكن أن ترد إليها طرق السرد الروائي المتنوعة، وهذه النماذج الأربعة محددة بالنسبة إلى المقياس الأساسي للسرد الفيلمي، أي للزمن، أي الترتيب التسلسلي ووضوح الأحداث النسبي في تسلسلها الطبيعي، بدون تحديد لتاريخ معين لكل منها:

1 - التوليف الطولي: وهو يدل على ترتيب فيلم يتضمن حدثًا وجهدًا معروضًا في سلسلة من المشاهد المرتبة في نظام منطقي يراعى فيه التوقيت الزمني. وهو أبسط نماذج التوليف وأكثرها شيوعًا،

رغم ما يبدو من أنه لا توجد أفلام تخلو من شيء من التزاوج الزمني بين حدثين جزئيين. فلنقل إذن إن التوليف يكون طوليًا ذا خط واحد، عندما لا تكون هناك موازاة منهجية، وعندما تنتقل الكاميرا بحرية من مكان إلى آخر طبقًا لاحتياجات الحدث، مع مراعاة التسلسل الزمني من البداية إلى النهاية. وهذه هي حالة أفلام: "يوميات قسيس ريفي" و"الحصاد" و"لا تلمس المال" و"الرداء" و"المتعطلون".

2 - التوليف العكسي: وأشير بهذا الاسم إلى التوليفات التي تقلب النظام الزمني لمصلحة جزئية زمنية محضة، وذات قوة درامية فائقة، وذلك بالثوب الحر من الحاضر إلى الماضي ثم العودة إلى الحاضر مرة أخرى.

وقد تكون هناك عودة واحدة إلى الوراء، تشغل الفيلم كله تقريبًا (أفلام "جريمة مستر لانج" و"لقاء قصير" و"لم ترقص غير صيف واحد" و"الأحمر والأسود")، أو سلسلة خاطفة من العودة إلى الوراء تنطبق كل منها على استذكار للماضي (أفلام "مشرق النهار" و"الشیطان في الجسد" و"حقيقة بيبي دونج")، أو مزيج أكثر جرأة من الماضي والحاضر (أفلام "قضية موريزيوس" و"مسيو ريبوا"). ولن أطيل القول هنا عن هذا النوع من السرد الذي سندرسه بتفصيل وافي في الفصل المخصص للزمن.

3 - التوليف المتوازي: وفي هذه الحالة يكون في الفيلم حدثان (أو أكثر من حدثين في بعض الأحيان) يتقدمان معًا بإدخال شرائح

من كل منهما في سباق الآخر، بقصد إظهار دلالة من مواجهتهما. وهذا الطراز من التوليف مبني على ثبات التأثير، الذهني لا البصري، نظرًا إلى قدرة المتفرج على الاحتفاظ بغيوط أكثر من حكاية. ويتميز هذا التوليف بعدم اكترائه بالزمن، ما دام قائمًا على الجمع بين أحداث يمكن أن تكون شديدة التباعد من الناحية الزمنية، كما أن توقيتها الدقيق ليس لازمًا لزومًا حتمًا لجعل تراكبها واضح البيان. وأشهر مثال لهذا التوليف موجود في فيلم "التعصب" لجريفيث حيث تدور أربعة أحداث متوازية: استيلاء الإمبراطور الفارسي سيروس على بابل، عذاب المسيح، مذبة سانت بارتلومي، مأساة من الولايات المتحدة الأمريكية المعاصرة يحكم فيها بالموت الظالم على بريء، وكان الهدف من مواجهتها بالأحداث الأخرى إثبات وجود التعصب في جميع الأزمنة. وهناك مثال مشهور آخر في فيلم "نهاية سانت بطرسبورج" حيث وضعت مذبة الحرب العالمية الفظيعة بموازاة البورصة الطافحة بنشاط رجال الأعمال والسماسة. كما أن هناك مؤثرًا مماثلًا في فيلم "الأم" بين اندفاع كتل الثلج المكتسحة وسير المتظاهرين. وقد استخدم "ليونتين ساجان" طريقة مشابهة في فيلم "فتيات مجندات": حيث نرى تناوبًا في الظهور بين مديرة المدرسة الداخلية التي تفكر في توفير جديد في غذاء التلميذات - والتي تؤكد لهن أن التقشف مصدر العظمة البروسية - وبين تلميذاتها وهن يصفن فيما بينهن الأطباق الشهية التي يتمنين تذوقها. وقد رأينا

"ساشا جيتري" في فيلم "المرأة الشريرة" يوازي بين قاعة محكمة جنایات يحض فيها البطل قاتل امرأته على حكم بالبراءة وبين جماعة من الأطفال يلهون بلعبة يصدرّون فيها على أحدهم حكمًا بالموت لارتكابه "جريمة مماثلة". ونجد في فيلم "ملح الأرض" توليفًا متوازنًا بالغ القوة بين صرخات إسبيرانزا وهي تضع مولودها وصرخات رامون وهو يتلقى ضربات رجال الشرطة. وهناك أخيرًا، المشهد النهائي في فيلم "الراهب المشلوح" الذي يتضمن توليفًا متوازنًا مذهشًا تتشابك فيه رسامة القسيس الشاب وألم الخطيئة المهجورة وأزمة ضمير "المشلوح" وصلوات راهبات دير من أجل الروح الضال، في نوع من التصوير الجماعي لا يلعب فيه التوافق الزمني من الناحية العملية أي دور، وإنما يتم فيه التوحيد عن طريق الشريط الصوتي الذي يدمج الأحداث المتنوعة من الناحية السمعية، ونلاحظ في هذا المثال أن التوافق الزمني للأحداث المختلفة، حتى لو كان حقيقيًا، ليس له إلا أهمية قليلة، وأن كل قيمة التوليف صادرة عن التقابل الرمزي لهذه الأحداث. وهذا هو نفس الحال في فيلم "لماذا نقاتل" (على الأقل في المرحلة الأولى: "الاستعداد للحرب") حيث نجد أن الهدف الأساسي لمواجهة الأحداث بعضها البعض الآخر هو إظهار النشاط المشؤم للنازي وللفاشيست الإيطاليين واليابانيين، بينما كانت الديموقراطيات مستسلمة لأوهام أمل زائف. ونرى أن التوليفات القائمة على التورية والمجاز والشاعرية التي

حدها بيل بالاش، نظرًا إلى أن كل هذه التوليفات، مع إهمال التوافق الزمني (والمكاني وإن كان المكان أقل أهمية، كما سنرى) قائمة على التقريب بين أحداث تتولد من مواجهتها بعضها البعض الآخر دلالة أيولوجية محددة، ورمزية على وجه العموم.

4 - التوليف التناوبي: ويقصد به توليف متوازن مبني على تواقف دقيق بين حدثين، يراكمهما التوليف وينتهيان في أغلب الأحوال إلى الالتقاء في نهاية الفيلم. وهذا هو التصميم التقليدي لفيلم المطاردة حيث ينتهي الأمر بالفارس الجميل دائمًا، وبعد رحلة خارقة بالحصان، إلى الالتقاء بالمجرم الذي خطف البنت الطاهرة ست الحسن والجمال. ونجد مثالاً طيباً لهذا التوليف في فيلم «التعصب» حيث يرينا التوليف - بالتناوب - بطل الفيلم وهو يقاد إلى التعذيب وزوجته التي تهرع بالعربة حاملة الخطاب الذي سينقذه من الهلاك: فالحدثان يندمجان في اللحظة التي ينتزع فيها البطل في آخر لحظة من موت ظالم. ومثل هذا التناوب موجود في فيلم "بوتومكين" بين مشاهد المدينة والأحداث التي تدور على ظهر المدرعة، وفي فيلم "نيفيسكي" بين الفرسان التوتون المهاجمين وصفوف الفلاحين الروس المتراسة القلقة، وفي فيلم "ثمانى ساعات من إيقاف التنفيذ" بين الثائر المطارد ورفاقه المندفعين إلى البحث عنه، وفي فيلم "الملائكة وحدها لها أجنحة" بين الأرض المخصصة لهبوط الطائرات وطائرات البريد، وفي فيلمي "المنعطف الحاسم"



و"معركة ستالنجراد" بين أركان الحرب المحلي - أو مكتب ستالين في الكرملين - وميدان القتال. ثم نجد أخيراً في فيلم "رجل قطار الشمال السريع المجهول" مثل هذا التناوب بين لاعب التنس الراغب في تكملة المباراة بأسرع ما يمكن والرجل العاكف على استرجاع ولاعة السجائر التي تتسبب في خسارة الآخر. والتناوب، إذا رتب بتوليف سريع، قادر على التعبير القوي عن تصوير الأحداث والاندماج الدرامي الذي يمكن الوصول إليه بين شخصيتين من مجموعتين من الشخصيات في داخل سير الأحداث المحتوم الواحد. وإن مثال فيلم "رجل قطار الشمال السريع المجهول" الذي ذكرته لهو نجاح نادر، وإن كان يبدو لي مع ذلك أن المشهد السابق ذكره والخاص بسير رجال المقاومة إلى الموت في فيلم "ستشرق الشمس ثانية" قد فاق ذلك المثال في المظهر الدرامي وفي الصفة المعنوية، إذ أن التناوب - من جهة - بين لقطات الجمهور المتجمع (معظمها مناظر كبيرة) ومن جهة أخرى بين الدعوات التي يتلوها القسيس وترديد آلاف الأصوات لها، هذا التناوب يتسامى إلى عظمة تهز النفس هزاً.

وفي مجال آخر، استطاعت أفلام سلسلة "لماذا نحارب" أو الأفلام السوفيتية التي يطبعها نفس الروح، مثل "يوم في العالم الجديد" أو "24 ساعة من الحرب في الاتحاد السوفيتي" أن ترفع إلى ذروة القوة الدرامية هذه المواجهة بين لحظات ذات مدى تاريخي وإنساني عظيم وفي وحدة زمنية تعسفية، لكن التوليف يحاكيها ويخلع عليها قيمة رمزية

وأخيرًا ينبغي الإشارة إلى المحاولات الشاعرية، حيث تسرد مجموعة من الأحداث المتواقة أراد بها مؤلفوها أن يصوروا المظاهر الواقعية العديدة في حياة مدينة كبيرة وتشابكها في فترة زمنية محددة.

وفي مستوى أقل سموًّا، نجد في فيلم "فتيات مجندات" طريقة مشابهة يوفق فيها التوليف إلى خلق إحساس بالمشاركة الفكرية بين مانويلا التي عقدت عزمها على الانتحار والأنسة دي برنبورج التي يخالجها فجأة إلهام بالمأساة المقبلة. وفي اتجاه مماثل لهذا الاتجاه، يعبر توليف متناوب سريع بين فوهة بندقية ووجه رجل عن التهديد المميت بانطلاق الرصاص الذي سيحدث، على نحو أخاذ، في فيلم "ثورة صيادي السمك"، وفي مستوى أكثر بدائية، يكثر استخدام التوليف التناوبي في الإيحاء بالصدمة العنيفة بين عنصرين من عناصر الديجيزية، وهي صدمة يستحيل تحقيقها وإظهارها بصورة واقعية، لأسباب يسهل فهمها، وقد أشرت فيما سبق إلى تحطم العربة على المدفع في فيلم "الأمل"، أما في فيلم "البحر القاسي"، عندما تنطح الطرادة غواصة ألمانية، فإن صدمتها يحل محلها توليف متناوب للقطات يتزايد اقترابها وقصرها لمقدمة السفينة الإنجليزية وبرج الغواصة. وبالطريقة نفسها يوحى إلينا بالصدمة الفظيعة بين موتوسيكل وأحد المارة، في فيلم "النزق الوحشي". ويبدو لي أن قصيدة "رامبو" المسماة "بحر الأضواء" تتضمن نوعًا من التوليف المماثل. وقد عمدت طبع هذه الأبيات بطريقة

خاصة لإبراز التناوب بين الأحداث المتوازية في ظهورها المزدوج:

- عربات تبرق فيها الفضة والنحاس
- عجلات من فولاذ وفضة
- تضرب زبد البحر
- تقتلع الأعشاب من جذورها
- أمواج الشاطئ
- والحفر الهائلة التي تكشفها الجزر
- تجري دائرة نحو الشرق
- نحو أشجار الغابة السامقة
- نحو أطراف اللسان الداخل في البحر

وقد تلاطمت على زاويته الأضواء المتقلبة بالألوان<sup>(1)</sup>.

وأعتقد، في ختام هذا الفصل، أن معنى التوليف وطريقة عمله قد صارا واضحين، فقد رأينا الرابطة بين جمالية اللقطة وسيكولوجيتها، وعرفنا أن اللقطة كلما كانت متقاربة وقصيرة كانت وجهة النظر التي نحصل عليها «غير طبيعية» (وأقصد: غير مطابقة لرؤيتنا في الحياة الحقيقية)، وبالتالي تكون الصدمة السيكلوجية التي تسببها هذه اللقطة لنا أكبر، بصرف النظر

---

(1) يمكن إبراز تناوب من الدرجة الثانية بالمقارنة بين البيتين الخامس والسادس (أمواج، جزر) وبين البيتين الثامن والتاسع (الحفر، والشاطئ). وبين الأشجار واللسان وطرف اللسان والغابة.

عن مضمونها العاطفي. إن كل لقطة من تسلسل اللقطات تؤثر بذاتها منفصلة عن الأخريات. إن التوليف يؤثر بكتلته، بكليته وطابعه. ويتجلى هذا في خلق مؤثر هام، هو الإيقاع، الذي لا يحدده المضمون الديناميكي للقطات بقدر ما يحدده الترتيب الزمني لتتابعها. ولقد قال بريسون: «رأيت أفلامًا يجري فيها الجميع وهي مع ذلك أفلام بطيئة!» ويرجع ذلك إلى أن تلك الأفلام لم تكن ممتعة بذلك الإيقاع السينمائي الذي يسعنا أن نحدده بوصفه: الناتج السيكلوجي الذي يدركه المتفرج بطريقة غير واعية على الإطلاق ومن العسير تحليلها، أي ناتج العلاقات الداخلية بين طول اللقطات الزمني وحجمها فيما بينها، وهي العلاقات التي يقررها مضمون اللقطات التشكيلي والدرامي. إن الإيقاع هو بلا أدنى ريب أكبر صفقة فيلمية جوهرية، وإنه ليلخ من الدقة أن يكون مجرّدًا ولا ينوه بقدره. إنه الشرط اللازم لجمال الفيلم، ولصحته من الناحية السينمائية، وهو على لزومه غير كافٍ، إذ أن من الواضح تمامًا أن التوليف، مهما بلغ من الجودة، لا يسعه أن يخلق من قصة لا تمس الصميم الإنساني فيلمًا عظيمًا.

وأريد الآن أن أقوم بتمرير سريع لحركات آلة التصوير، وإن كانت عودتي إلى هذا الموضوع قد تثير شيئًا من الدهشة، لكن مثل هذه الدراسة تعتبر في موضوعها هنا أكثر مما كانت في ختام الصفحات التي خصصتها لحركات آلة التصوير في الفصل الثاني، إذ أنها تتضمن معرفة القواعد السيكلوجية التي تنبني عليها العلاقات الداخلية بين اللقطات.

وقد رأينا أن الوصل بين اللقطات بقطع صريح هو أبسط عامل لخلق الاستمرار الفيلمي. وما دام تغيير اللقطة، من ناحية المبدأ، كافيًا للسرد بطريقة مفهومة وسينمائية (نظرًا لأن كل تغيير في اللقطة يصحبه حتمًا تغيير في وجهة النظر، وهو ما يكفي لوقاية الفيلم من الطابع المسرحي) فإننا نستطيع أن نتساءل عن دور حركات آلة التصوير وعن مسوغاتها الجمالية السيكلوجية. ونحن نعرف أن تحرير الكاميرا (نتيجة للتقدم الفني وللبحث عن وسائل تعبيرية) قد قاد المخرجين إلى الالتجاء المتزايد إلى حركات آلة التصوير، وذلك في اتجاه أخصب وظيفتين من الوظائف التي أحصيتها عند الكلام عن دور الكاميرا الخلاق:

(أ) تحديد العلاقات المكانية بين عنصرين من عناصر الحدث.

(ب) والتعبير عن التوتر العقلي لشخصية من شخصياته.

ففي الحالة الأولى لا تكون الحركة غير وسيلة، ولا قيمة لها إلا بما تدخله في مجال الكاميرا. والحركة هنا تبررها استحالة تتابع لقطتين مأخوذتين من وجهة نظر واحدة وإن كانت الثانية منهما متضمنة لعنصر جديد، خشية تعريض المتفرج لظهور ذلك العنصر ظهورًا مفاجئًا ومعجزًا لكن ينبغي أن نلاحظ أن الالتجاء إلى حركة آلة التصوير لا يكون قط لازمًا لزومًا مطلقًا. وفي المثال المشهور من فيلم "المطاردة العجيبة" كان في الوسع أن يحل دخول الهنود في مجال الكاميرا محل "البانوراميك" بدون تغيير اللقطة أو وجهة النظر، أو بالتوليف التالي:

1 - منظر عام لعربة السفر (كما في الفيلم).

2 - منظر قريب للهنود.

3 - منظر عام لعربة السفر مع الهنود مصورين من ناحية ظهورهم في منظر قريب (نفس زاوية الرؤية في (1)).

ومن العبث مناقشة مزايا كل من هذا التوليف أولاً والطريقة "البانورامية" التي اتبعها جون فورد، مخرج الفيلم. ثانيًا: فإن ظهور الهنود المفاجئ في منظر قريب كان في وسعه، بلا ريب أن يحدث صورة صادمة بالغة القوة، لكن من المؤكد أن "البانورامية" ميزة إحداث نوع من "الإثارة" وخلق إحساس من الترابط بين هاتين المجموعتين من الخصوم، في سير الأحداث المحتوم. وهكذا تتكشف لنا فائدة حركة آلة التصوير: فهي، على نحو ما، تضخم التواجد المزدوج للأشخاص في وحدة العمل الفني، إذ تخلع على المكان وجودًا محسوسًا (وهو ما لا يفعله التوليف، الذي "يقطع" المكان) إن تلك الحركة، بعكس القطع، تسترجع وحدة العالم التي لا تنقسم وتشابك المصائر واندماجها في وحدة الكون.

أما الوظيفة الأساسية الثانية لحركة آلة التصوير فهي التعبير عن التوتر العقلي لشخصية، وفي هذه الحالة تكون لتلك الحركات قيمة ذاتية بحتة فهي، فضلًا عن أن أهدافها أيضًا إدخال عنصر هام، بالنسبة إلى بقية الحدث، في مجال الكاميرا، تستمد فائدتها على الأخص

من أنها تجسم التوتر العقلي للشخصية التي كانت الحركة من أجلها ولحسابها، لكن الحركة هنا أيضًا ليست لازمة لزومًا مطلقًا. وقد ضربت مثال "سارقو الدراجات" الذي تنتقل فيه من منظر عام إلى منظر قريب للصبي، كما نجد توليفًا مماثلاً في "مشرق النهار" عندما يقرر العامل أن ينتحر: فإن منظرين للمسدس الموضوع على المدفأة، يزدادان اقتربًا، يعبران عن دخول فكرة الانتحار في ذهن الرجل، ونستطيع إذن أن نقول إن حركات آلة التصوير المكشوفة تمثل في أغلب الأحيان رغبة في "لفت النظر" و"فتًا" غير مفهوم. وإن كان ينبغي المبادرة إلى الاعتراف بأن تلك الحركات قد أحسن استخدامها في هذا الاتجاه بقوة فريدة. وإذا كان في وسع تغيير اللقطة المباشرة أن تكون له قوة صدمة عظيمة، فإن حركة الكاميرا (وبخاصة حركتها إلى الأمام) تضخم تأثير الصورة الساحر على المتفرج، وتبلغ بالأثر الدرامي أقصى مداه.

كيف يمكن تفسير هذه الحقيقة؟

كيف يحدث أن تكون وسيلة تعبيرية غير واقعية على الإطلاق (وأقصد أنها لا مبرر لها من أي عنصر مادي من عناصر الدييجيزية، كما في حركة الكاميرا إلى الأمام على الخاتم في فيلم "ظل من الشك" مثلاً) مقبولة باعتبارها صحيحة من الناحية الجمالية ومفهومة بوصفها موحية بتغيير في قوة الإدراك للشخصية؟

يبدو لي أن مرجع ذلك هو أن هذا المؤثر يطابق بشكل محسوس تصور الشخصية نفسها للشيء (وتصور المتفرج، بواسطة الكاميرا) في ظروف

حقيقية مماثلة لظروف الفيلم: إذ يحدث عند المشاهد ضيق مفاجئ وكبير في مجال الرؤية، وبالتالي في الوعي الواضح. إنه لا يعود يرى إلا الشيء المقصود، لكن هذه الرؤية تكتسي حدة تكبر بقدر وقوع زاوية النظر على مجال أضيق، وبقدر ما يكون الشيء المقصود مثيراً للخطر. والتكبير السريع لصورة الشيء على الشاشة وتقوية التصور المتعلق بحركة الكاميرا يتجاوبان جيداً مع ما يصحب التصور الحقيقي من غزو لمجال الوعي. أو فلنقل بعبارة أخرى إن هذه الحركة إلى الأمام من الكاميرا، رغم كونها غير معقولة من الناحية المادية، لها ما يبررها من الناحية السيكلوجية، وأن هذا وحده يكفي لتفسير قوتها التعبيرية الملحوظة، ولكون دلالتها الدرامية مفهومة من المتفرج بلا إبهام أو غموض (أو بالأحرى محسوسة).

ويبدو إذن أن في وسعنا أن نضع هذه القاعدة:

كل وسيلة فيلمية للتعبير صحيحة طالما كان لها ما يبررها من الناحية السيكلوجية، ومهما كانت مادتها بعيدة عن المعقول. ويبقى بعد هذا أن التطور الطبيعي للغة الفلمية واتجاهها نحو الكلاسيكية يجعل من المحتمم ومن المرغوب فيه على كل حال أن يكون استخدام حركات الكاميرا أكثر حذرًا واتزانًا. وأن المخرجين منذ الآن ليتجنبون التفاهات والدروب المطروقة، كما نلاحظ، فضلاً عن ذلك، أن حركات الكاميرا يتزايد استخدامها في أغراض وصفية بحتة، لا تعبيرية ولا تأثيرية.



## الفصل العاشر

### عمق المجال

في الفن الفوتوغرافي، يكون تعريف عمق المجال الآتي: هو منطقة الوضوح (بالنسبة إلى بؤرة العدسة وفتحها التي تمتد أمام وخلف نقطة التباور، ويكون عمق المجال أكبر بقدر ما تكون فتحة العدسة أضيق وبؤرتها أقصر).

وهذا هو نفس الوضع بالنسبة إلى السينما، وإن كان لمبدأ عمق المجال هنا أهمية أكبر، لأن الكاميرا تصور موضوعات تتغير أماكنها، كما يتغير مكانها هي أيضًا. لكن ما يهمنا هنا هو المظهر الجمالي لعمق المجال. ومن هذه الواجهة يسيطر الإخراج على لزوم الوضوح أو عدمه. ويقصد بالإخراج في عمق المجال ترتيب الشخصيات (أو الأشياء) على عدة أبعاد وجعلها تؤدي أدوارها بقدر الإمكان طبقًا لتقدير مسافي طولي، على بعد الأشياء الموجودة بالمؤخرة أو الموجودة بالمقدمة، بالبعد عن بعضها مع البعض، وبقدر ما يكون الشيء الموجود في المقدمة أقرب من العدسة.

ولعمق المجال أهمية قصوى، إذ أنه يتضمن مفهومًا للإخراج، بل مفهومًا للسينما. والواقع أن الإخراج السينمائي قد ظل أمدًا طويلًا

مفهومًا كما لو كان إخراجًا مسرحيًا (ولقد ظل محتفظًا بنفس الاسم، "ميزانسين")، أي أن المسافة الديجيتيكية كان لها على نحو محسوس شكل مشهد مسرحي فكانت الشخصيات "تلعب" أمام ديكور وهي موضوعة على خط عمودي على المحور البصري للكاميرا، ومتجهة نحوه. وعلى العكس من ذلك يتكون الإخراج في عمق المجال حول محور التقاطها، في مسافة طولية تتحرك فيها الشخصيات بحرية. وترجع الفائدة الخاصة لهذا النوع من الإخراج، بشكل أساسي، إلى أن المنظر الكبير يمتزج بجرأة بالمنظر العام، وبذلك يضيف دقة تحليلية وقوته السيكلوجية الصادمة إلى البيئة الموجودة فيها وإلى الجو المحيط بأشياء في كادرات ذات قوة جمالية وإنسانية نادرة. وإذا كانت هناك حاجة إلى تبرير هبة عمق المجال، فإنه يكفي أن نلفت النظر إلى أن هذا العمق يطابق الاستعداد الديناميكي والاستكشافي للنظر الإنساني الذي يحدق وينقب في اتجاه محدد نظرًا لضيق مجاله ووضوحه) وإلى مسافات شديدة التنوع (نظرًا لقدرته المرنة على الاستبعاد). فإذا كنا في المسرح نكتسح المشهد بنظرنا باحثين فيه عن مركز لاهتمامنا، فإن الكاميرا، على العكس من ذلك، تصوب طعناتها الفاحصة إلى أعماق العالم والأشياء<sup>(1)</sup>.

---

(1) وأكرر هنا أنني لهذا السبب أرى أن السينماسكوب تكون نكسة، إذ أنها تحيي الإخراج في مساحة واسعة وفي مكان ديجيتيكي، لا ميزة له (وهي ليست ميزة منظرة وليست جمالية) إلا أنها أكر وسعًا. وهل هناك أي تقدم فني في إيجاد مسرح ضخم بدلًا من مسرح "الجيب" المؤلف؟

ولا إسراف إذن في إطالة الكلام عن هذا المظهر الهام لحيوية الفيلم الخلاقة ولقد ابتعث عمق المجال منذ زهاء السنوات العشر أدبًا وفيرًا، وهي الحقبة التي دخلت فيها هذه الكلمة في المفردات اللغوية لهواة السينما. والواقع أن هذه الكلمة ذاع استعمالها منذ أوجدت أفلام أورسون ويلز عند جمهور قليل العلم اعتقادًا بأن ويلز هو الذي "اخترعها". وإنه ليكفي أن نرى في أفلام فرنسية أخرجت في تلك الحقبة، وبخاصة في لقطة من فيلم "فرسان بيج آلي" الذي أخرجه جريفيث حيث تتقدم إحدى الشخصيات نحو الكاميرا إلى أن تبلغ منظرًا كبيرًا جدًا، بينما يظل الممثلون الثانويون (الكبارس) في المؤخرة واضحين تمامًا. ويرجع هذا إلى أن عمق الصورة لم تكن له عند ذلك (ربما باستثناء هذا المثال وحده) قيمة تعبيرية خاصة، ولم يكن معروفًا لأن الإخراج كان ما يزال مسرحيًا. كما كان ذلك طبيعيًا بلا ريب لأسباب فنية شرحها منذ عهد قريب جورج سادول: "إن العدسة ذات المجال العميق هي تلك التي تسمح بالحصول كالرؤية بعين واحدة، على وضوح متعادل بالنسبة إلى الأشياء البعيدة والأشياء القريبة. وقد كان لويس لوميير يستخدم مثل هذه العدسة في سنة 1895 في تصوير فيلمه المشهور "دخول القطار في المحطة" والذي نرى فيه القاطرة وهي تظهر عند الأفق ثم تكبر وهي تهجم في اتجاه المشاهدين. ولقد ظلت هذه العدسات أكثر العدسات انتشارًا خلال ثلاثين سنة. وبعد سنة 1925، أدى استخدام الأشرطة الحساسة لجميع الألوان

- التي كانت عند ذلك قليلة الحساسية - إلى هجر تلك العدسات واستخدام عدسات أقوى استيعاباً للضوء. وكانت هذه الأخيرة عندما تصور الأشياء الموجودة في المقدمة تغرق التفاصيل البعيدة قليلاً في ضباب مبهم. وتمخض هذا العيب عن مزايا فنية عديدة. ولقد كان في الوسع العودة إلى استخدام العدسات ذات المجال العميق، عندما تحسنت حساسية الأشربة، لولا أن طرازها كان قد بطل، وأن مدرسة المصورين الفرنسية الممتازة كانت تزديها. ولهذا السبب كان عرض فيلم "المواطن كين"<sup>(1)</sup> في فرنسا بمثابة «اكتشاف»، بالنسبة إلى بعض الفنانين. وإذن فقد كانت ضرورات فنية محددة أحد أسباب ظهور ما سمي «بجمالية التوليف» التي انتهت، مع مؤثرات أخرى، إلى أقصى تقسيم للعالم الفيلمي. فقسمت المسافة الديجيتيكية إلى عدد كبير من الأبعاد ودفع دور الكاميرا التحليلي إلى أعلى درجات، وصارت المسافة، «مؤقتة» بدقة، بواسطة التقطيع، واستبدل التسلسل بالتجاوز<sup>(2)</sup>.

وقد ذكرت فيما سبق أسباباً أخرى لهذه الظاهرة: إذ كان المخرج، نظراً لغياب العنصر الصوتي، يجد نفسه باستمرار مضطراً إلى إدخال

---

(1) مجلة "النقد الجديد" - العدد الأول، 1948.

(2) وقد التجأ المخرجون في حالات أخرى إلى اصطلاح طرق من هذا النوع الذي ذكره إرنست ليندجرين. فعندما أراد أن يبين المشاركة الفكرية بين عازف كمار على المسرح وامرأة من الجمهور، نقل الكاميرا بالتناوب بين الفنان في المقدمة والمرأة في المؤخرة.

لقطات تفسيرية. ومن جهة أخرى، كما رأينا، يسمح التوليف السريع، "التأثري"، أن يكون له إichاء كامل تعجز الصورة وحدها، وهي محرومة من الصوت، عند بلوغها. وبظهور الصوت استطاع المخرجون استخدام التآلف الصوتي الذي أدى إلى نمو الوسائل الوصفية التي في متناول أيديهم، مما سمح لهم بقصر استخدام التوليف على احتياجات السرد الروائي وحدها، وبابتكار إخراج أكثر تحرراً وقرباً من الطبيعة.

وإن أعمال المخرج "رينوار" ذات دلالة خاصة على هذه الحاجة إلى إعادة إدخال المسافة في الإخراج: فجميع أفلامه تحفل بحركات الكاميرا الهادفة إلى جعل المسافة الديجيتية محسوسة وتحديد علاقات مسافية. كما أن أعماق المجال في تلك الأفلام، من جهة أخرى، يستخدم على نحو عظيم، ابتداء من فيلم "بودو" (مشهد مسكن آل لستنجاوا)، وإن كان فيلم "قاعدة اللعب" هو الذي يظهر، على أفضل وجه، هذا الإحساس بالمسافة عند "رينوار" وكيف تحل حركات الكامير وعمق المجال، إلى حد ما، محل عملية التقطيع المعروفة. وسوف أقدم من هذا الفيلم مثالين: ففي بداية الفيلم، عندما كانت السيدة تناقش أوكتاف، نجدها تتجه فجأة بكلامها إلى وصيفتها ليزيت الموجودة في الحجرة المجاورة: ولا يحدث هنا تغيير في اللقطة، بل وثبة طويلة من الكاميرا تذهب باحثة عن رد الوصيفة. أما عن عمق المجال فنحن نذكر المشهد الذي يدور في ممر طويل،

ونرى فيه جوريو والسيدة وهما يتحدثان في المقدمة، بينما تقف ليزيت بعيدًا مستمعة إلى حديثهما، على بعد ثلاثين مترًا على الأقل من الكاميرا، كما يظهر أوكتاف الذي ينادي ليزيت بصوت خافت لتقترب منه. وفضلاً عن أن مثل هذا المشهد كان مستحيل التحقيق في عهد السينما الصامتة، نستطيع أن نفترض أن إخراجًا أقل جرأة ما كان يسعه بغير خمس أو ست لقطات أن يظهر هذه الشخصيات وحركاتها ويحدد علاقاتها المسافية.

والحق أن الالتجاء إلى عمق المجال يسمح بإخراج "تركيبى" تهدف فيه التنقلات داخل الكادر إلى الحلول محل تغيير اللقطات وحركة الكاميرا. ويبدو لي أن من المفيد أن أذكر بضعة أمثلة توضح جدوى عمق المجال، فهو أولاً، ونتيجة لثبات الكاميرا وطول اللقطات من جهة، وكون الشخصيات مدمجة في الديكور وملتحمة به من جهة أخرى، يساهم في بعض الظروف في خلق إحساس بالاختناق، بالأسر القاسي: ودور السقوف عند ويلز بالغ الوضوح في هذا الصدد، ثم إن عمق المجال، بشكل أعم، وأنا هنا أكرر قولي، يسمح بإخراج طولي: فالشخصيات لا تعود تدخل من ناحية الفناء أو من ناحية الحديقة، بل من الأمام أو من الأعماق، ثم تتطور في محور الصورة، مقتربة ومبتعدة طبقاً لأهمية كلماتهم أو سلوكهم في كل لحظة. ويسمح هذا الاستخدام للعمق، من وجهة نظر الدراسة، بمؤثرات طريفة متنوعة: كتواقت عدة أحداث، كما في المشهد المشهور من فيلم "المواطن

كين" عندما يوقع الأب والأم العقد في مقدمة الصورة بينما نرى، في المؤخرة، من النافذة، "كين" الصغير وهو يلعب بالثلج. وهناك مؤثر آخر ممكن، هو دخول شخصية أو شيء في المجال، بمنظر كبير، مما ينتج عنه مفاجأة قوية للمتفرج: ففي فيلم "أقوى من الشيطان" نجد هذا المؤثر في وجه زعيم العصابة المقلق الذي يراقب شريكه وهو يتنزه مع زوجة الرجل الذي يريد أن يسلب ماله. وفي فيلم "كنزسييرا مادري" يحدث هذا المؤثر عندما تظهر فجأة ساقا رجل مسلح في لقطة الباحثين عن الذهب الذين لم يلمحوا ظهوره بعد. وأخيرًا يمكن تبرير وجود شخصية في المقدمة يظهر جزء منها بكون المشهد مرئيًا بعيني تلك الشخصية: ففي فيلم "لم ترقص غير صيف واحد" نجد أن المشهد الذي يتضح فيه عشق الشاب والمرأة أحدهما للآخر (الشاب يعزف على الجيتار ويغني) معروض من وجهة نظر العانس "سيجريد" (التي يظهر ظهرها في المقدمة) والتي تبدو كما لو كانت بصيرتها المدركة للفاجعة التي ستولد من هذا الحب "المحرم" تشلها في مكانها.

وهكذا يتضح لنا اتجاهان متعارضان في استخدام عمق المجال: يميل الاتجاه الأول منهما إلى إدماج الشخصيات في الديكور في مناظر ثابتة تستغرق زمنًا طويلًا، ويؤدي ثبات الكاميرا فيها إلى تعزيز قيمة الدراما السيكولوجية، ويميل الاتجاه الثاني إلى التركيز على ترتيب الأبعاد في العمق إلى أقصى مداه، بهدف درامي، وبدون إلغاء التقطيع التقليدي. ومن الواضح أن هناك خطرًا يترتب بالمرجع

في الحالة الأولى، وهو خطر الوقوع في "الطابع المسرحي" بسبب وجهة النظر الوحيدة الثابتة والطول الزمني للمناظر وكدت أقول "اللوحات". ولا سبيل أمام المخرج للتخلص من هذا الخطر إلا بقطع المشهد بطريقة طبيعية وبأقصى استخدام لترتيب أوضاع الشخصيات بطريقة يمكن معها الاستفادة بكل أشكال المناظر، في نفس الكادر (وبخاصة المنظر الكبير والمنظر الأمريكي)، وهكذا يتضح أن مثل هذا المفهوم لعمق المجال ليس من طبيعته أن يعيد إثارة ما قلته عند الكلام عن التوليف، بعكس ما قد يخطر للوهلة الأولى: والواقع أنه لا يبدو أن القطع يمكن أن تحل محله، بطريقة صحيحة، الحركات النسبية بين الشخصيات في ديكور مصور في منظر ثابت شامل لمشهد كامل. ونحن نعرف المشهد المشهور الذي يدور في المطبخ في فيلم "مجد آل أمبرسون" والذي يستمر عشر دقائق بدون تغيير المنظر أو حركة من الكاميرا. وإني لأجرؤ على أنؤكد، على عكس ما يراه المعجبون والمتحمسون لويلز وبخاصة الكاتب أندريه بازان الذي أجاد تحليله في كتابه "أورسون ويلز"، أن هذا المشهد كما أخرجه صاحبه لا "يمر" إلا لأن الدراما تبلغ فيه قوة فريدة ترجع على الأخص إلى التألف بين الحدث المتخذ حجة للمشهد (شراة جورج وهو يلتهم فطيرة الفراولة) والحدث الحقيقي (فضول فاني القلق وهي تحاول معرفة ما إذا كان جورج وأمه قد رحلا مع أوجين الذي تحبه في الخفاء)، والإخراج هنا يستند إلى تصميم لا يحتمل في



معظم الأفلام، ولا ينتهي إلا إلى مسرحية مصورة، وما أنقذه في هذا الفيلم إلا تجاوزه لكل حد وما فيه من بساطة خلعت عليه تطابقاً شبه معجز مع دراما الشخصيات.

وفي مواجهة مثل هذا الأسلوب، تظهر الرشاقة العبقريّة في حرية جان رينوار التي قد تبدو للوهلة الأولى غريزية وأشبه بالمسودة الأولى (وهذه النعوت لا تتضمن من جانب أي مقصد سيئ)، وهذه الرشاقة<sup>(1)</sup> ليست أقل عوامل قوة رينوار التعبيرية شأنًا. وذلك أنه قد عرف كيف يستخدم إلى أقصى حد عمق المجال دون أن يضطر الكاميرا إلى الجمود الكامل ودون أن يلجأ إلى لقطات تبدو من فرط طولها كأن لا نهاية لها. وينبغي أن نلاحظ فضلًا عن هذا أن مشهد الطبخ يعتبر استثناء حتى في عمل ويلز نفسه، وأن الإخراج الذي أدخل عمق المجال الذي سأسميه «الثابت» (أي الذي يلغي التقطيع) وهو الاتجاه الأول الذي حدده منذ قليل يظهر بطريقة واضحة كيف يتضمن عمق المجال تقطيعًا ضمنيًا، وسأخذ مثال محاولة انتحار سوزان في فيلم «المواطن كين». إن هذا المشهد الطويل معالج في لقطة واحدة نرى فيها في المقدمة الكوب وقنينة السم، وفي المؤخرة رأس سوزان - يكاد يعسر تمييزه في العتمة - وفي أعماق المنظر الباب الذي ينبعث

---

(1) أفكر هنا في لقطة وصول المدعوبين التي تخترق المجال فيها شخصية من الشخصيات في المقدمة، وهذه الشخصية "تسد" الشاشة خلال جزء من من الثانية في فيلم "قاعدة اللعب".

من أسفله شعاع من النور، وهو الباب الذي لن يلبث «كين» أن يأتي فيطرقة. وينبغي أن نلاحظ على الفور أهمية الصوت (لهات سوزان، وطرقات كين)، لقد حقق ويلز إخراجًا بديعًا للصوت، وفي وسعنا أن نقول إن المشهد قد أجرى تقطيعه بعناية بين الصوت والصورة، ما دامت صورة وجه المرأة الشابة الذي يفسد الانفعال ملامحه وصورة كين وهو يطرق الباب قد استبدلت بهما مؤثرات صوتية، ذات أبعاد مختلفة. وقد كان في الوسع في هذا المشهد أن يكون التقطيع - الذي ظل مضمراً - على النحو التالي: منظر عام للحجرة، منظر كبير لوجه سوزان، منظر كبير لقنينة السم، منظر كبير للحجرة مع ضجة من خارج الكادر لطرقات "كين" الأولى على الباب، منظر لكين في الخارج وهو يطرق الباب بعنف، إلخ. كل هذه "اللقطات" موجودة في المشهد، لكن بعضها صوتي محض، وبدلاً من أن تكون قد "قطعت" ووضعت متسلسلة، اجتمعت في وقت واحد ومن الواضح، رغم وحدة وجهة النظر الثابتة أن هذا المشهد بعيد كل البعد عن المسرح، وإن كان الفضل في ذلك راجعاً قبل كل شيء إلى القدرة الدراسية الخارقة لهذا المشهد المركب من عدة لقطات قبل أن يكون راجعاً إلى عمق المجال البحث.

ويقدم إلينا فيلم "أحسن سنوات حياتنا" أيضاً مثالاً لإخراج قائم على عمق المجال: فنحن نذكر وصول هومر البحار العاجز إلى بار صديقه بوتشي وكيف يدخل من أقصى اللقطة الخلفي وينظر مبتسماً

إلى بوتشي الذي يظهر جالسًا إلى البيانو في المقدمة، والذي لم يلمحه بعد. وهناك زبون جالس في المؤخرة وظهره إلى الكاميرا، يرفع عينيه نحو البحار ويلتفت ليرى إلى من تتجه هذه الابتسامة. ومما له دلالة أن المخرج ويلز قد أحس الحاجة - في مشهد استخدام عمق المجال فيه بطريقة واضحة وذكية - إلى مسح المسافة الديجيتيكية، بقدر ما تتضمنه من دياكتيكية مسافية بين الأشخاص، بنظرة الزبون التي كان دورها هو الحلول محل لقطة كان عليها - في تقطيع "عادي" - أن تظهر ما ينظر إليه البحار، أي بوتشي مرئيًا من مدخل البار.

وأشد وضوحًا من هذا المثال حالة المشهد الذي يطلب فيه الطيار السابق فريد صاحبه بيجي بالتليفون، بناء على طلب صديقه آل والد الفتاة، كي يعلنها بأنه لن يراها بعد ذلك، فإن الكادر هنا مكون على النحو التالي: في المقدمة هومير وبوتش أمام البيانو، وفي البعد الثاني يوجد آل مستندًا بمرفقه إلى البيانو، وفي المؤخرة - في كابينة التليفون - فريد الذي يظهر صغير الحجم بالرغم من أنه القطب الرئيسي للدراما. ومن الواضح أن آل هو الذي يخلق وحده الحدثين الجزئيين إذ ينظر تارة إلى عازفي البيانو وتارة أخرى إلى فريد على التليفون. إن المسافة هنا أيضًا مسموحة بنظرة تضع ترتيبًا لعلاقات الأبعاد، لكن هنا أيضًا لا يظهر لنا الموضوع الرئيسي لهذه النظرة (وهو فريد الذي كنا نحب أن نتفحص وجهه في هذه اللحظة الموجعة بالنسبة إليه). وهكذا يقدم إلينا المشهد بجملة، بوصفه كلاً

ذا دلالة، وبدون أن يلعب فيه التقطيع دوره المؤلف، دور المحلل المرهق والمعين المساعد على الفهم. وإن كان غياب دور التقطيع ليس كاملاً مع ذلك، فإن وايلز قد أحس الحاجة إلى حشر منظرين مقربين قصيرين للشباب آل وهو ينظر إلى فريد المتكلم في التليفون (الإصرام اهتمام المتفرج؟ لإيضاح مركز الدراما؟)، وهكذا لم يظهر إلى الوجود التقطيع المضمّر لهذا المشهد الطويل، وهو التقطيع الذي كان ينبغي أن يكون مبنياً على نظرة آل (الذي هو مركز الإخراج) إلا في لحظتين قصيرتين وبطريقة غير كاملة، طالما أن وجه فريد لم يظهر لنا على الإطلاق، كما لو كان المخرج قد أراد أن يدل على أن المصير قد تحدد وأن فريد قد خسر. لكن هذا التقطيع المرفوض رفضاً إرادياً، لمصلحة عمق مستخدم بإحساس درامي بديع، ليس مع ذلك أقل وضوحاً عندما ندرس المشهد بعناية<sup>(1)</sup>.

هل ينبغي أن نسعد بأن هذا التقطيع لم يخرج إلى الوجود وأن نؤكد مع أندريه بازان أن التقطيع التقليدي «لا يترك أي حرية للمتفرج بالنسبة إلى الحادث» وأنه يفرض ضمناً أن واقعاً ما في لحظة ما يكون له معنى واحد بالنسبة إلى الحادث». إن بازان يستطرد قائلاً: «في الواقع عندما أكون مشتبكاً في حدث، يقوم اهتمامي أيضاً بنوع من التقطيع المضمّر يفقد فيه الموضوع فعلاً، وبالنسبة إليّ، بعض

---

(1) انظر بخصوص هذه المسألة المقال البالغ الأهمية، لاندريه بازان، في مجلة السينما عدد 10،

مظاهره كي يغدو علامة أو أداة. لكن الحدث يظل دائماً مستمراً في الصيرورة، ويكون الموضوع دائماً حراً في تذكيري بواقعة كموضوع (عندما أقطع يدي، مثلاً، ويكون سبب القطع هو الزجاج) وبالتالي في تعديل الحدث المتوقع... والتقطيع التقليدي يلغي هذا النوع من الحرية التفاعلية المتبادلة بيننا وبين الموضوع إلغاء كلياً...<sup>(1)</sup>.

ويبدو لي أننا نستطيع أن نرد على هذا القول بأن ما يظهر على الشاشة ليس بداهة عالم الواقع، بل رؤية للعالم، هي الرؤية الذاتية والشخصية للمخرج وحریتنا تظل باقية في مواجهة هذا الواقع الثاني، لكن تصميمها يتغير. لم يعد لنا أن نحمل أحكاماً واقعية على هذا المظهر الواقعي، بل أحكاماً تقييمية. لم تعد المسألة أن نعرف ما إذا كان هذا "موجوداً" بل ما إذا كان هذا "صحيحاً". إننا نتنقل من الوجود إلى الجمالية، ونحن أحرار في رفض العالم الذي يعرض علينا.

ومن الواضح أننا نخطئ إذا جعلنا من التقطيع التقليدي كبش الفداء لتبرير اضطراب مزعوم في حريتنا، وإن كان يبقى أماناً بعد هذا أن نقول إن اكتشاف الإمكانيات التعبيرية لعمق المجال (الذي أكرر أنه ينبغي له لكي يكون خصباً مثمراً أن يضيف قدرته الدرامية الذاتية إلى قدرة التوليف الدرامية) واستخدامه الواعي، يسجلان مرحلة

---

(1) كتاب "أورسون ويلز"، صفحات 57 و58.

هامّة في تاريخ السينما، مرحلة يكفيها جزئيًا التقدم الفني والصناعي الدقيق (مساعدة الصوت - شرائط سريعة الحساسية - عدسات ذات بؤرة قصيرة ومجال بؤري شامل) لكنها، في النطاق الجمالي، تعبر عن الجهد الأقصى للسينما في سبيل نبذ سلطان المسرح نهائيًا. ولعل هضم عمق المجال بهذه الصفة يسجل بالنسبة إلى الفن السابع أقوى غزوة من غزوات استقلاله الذاتي.

## الفصل الحادي عشر

### الحوار

من واجبي أن أخصص للحوار فصلاً، وإن يكن بالغ القصر، لأنه يكون وسيلة تعبيرية جوهرية في السينما.

والحق أننا بدافع عاطفي من الحنين إلى السينما الصامتة نخطئ حين نعتبر الحوار عملية روائية إضافية، وقد سبق لي أن كشفت الحجة السخيفة الزائفة التي تزعم أن السينما، عندما تحولت إلى ناطقة، قد توقفت عن أن تكون لغة عالمية. وقد قلت من قبل إن معظم الأفلام الصامتة كانت محشوة بالعناوين المفسرة التي كانت ثروتها تظهر بدون توقف لقطع استمرار الصور. وعندما أصبح الحوار صوتياً، أثار مشاكل فنية خاصة بتوافق الترجمة الصوتية مع الصور، وكانت ترجمة الحوار على الفيلم ذاته أقل هذه المشاكل سوءاً. لكنني أكرر أن دور الكلمة في السينما الناطقة كعنصر من الواقع وكعامل واقعي هو دور طبيعي لا سبيل إلى إنكاره. ويتبقى أمامنا أن نحدد، إذا كان ذلك ممكناً، ما ينبغي أن يكون عليه هذا الدور.

ويبدو أن الحوار لا يسعه مع ذلك أن يوضع في نفس مستوى الأهمية مع التوليف، والذي هو أكثر عناصر اللغة الفيلمية نوعية. والواقع أن الكلمة هي عامل مكون للصورة (وهو عامل متميز بكل

تأكيد بأهمية دوره الدال)، وإنها على هذا الأساس خاضعة للتقطيع، شأنها في ذلك شأن الأصوات الأخرى، وشأن الموسيقى (التي تنجو مع ذلك من التقطيع إلى حد ما، لأنها تخدم أيضًا في ربط اللقطات، بطريقة إضافية، بخلقها الاستمرار الصوتي). والحوار، بوصفه عنصرًا من عناصر الصورة، وعنصرًا واقعيًا بشكل عام، ينبغي من جهة المبدأ أن يستخدم بطريقة واقعية، أي مطابقة للواقع فيصاحب بطريقة طبيعية حركة شفاه الشخصية المتكلمة. وهذه هي أعم الحالات، رغم أن هناك استثناءات عديدة وطريقة سأعود إليها بشكل أطول في الفصل التالي.

ويتكيف الاستعداد الواقعي للكلمة بكونها عنصر تعريف بالشخصيات، شأنها في ذلك شأن الملابس ولون البشرة والسلوك العام، وكذلك بكونها عنصر إبراز للطابع الأجنبي. وهناك إذن تناسب ضروري بين ما تقوله شخصية والكيفية التي تقوله بها، ووضعها الاجتماعي والتاريخي، إذ أن الكلمة معنى ولكنها أيضًا طابع إنساني، ولهذا السبب يكون "الدوبلاج" مسحًا فظيئًا لا يخطئ بأضال تبرير. ويحب جان رينوار أن يقول إن مرتكبي هذا العمل لو عاشوا في القرون الوسطى لكان جزاؤهم الحرق، لأنهم يعطون لجسم من الأجسام صوتًا لا ينتمي إليه<sup>(1)</sup>.

---

(1) هناك محاولة جديرة بالاهتمام وقعت في الولايات المتحدة عند عرض فيلم "الصمت من الذهب" لتجيب الدوبلاج والعناوين الفرعية معًا: فقد صحب النسخة الفرنسية الأصلية تعليق ناطق بالأمريكية يقدم خلال فترات الصمت في الشريط الصوتي مادة ملخصة للحوار الأصلي، ولا أعلم مبلغ نجاح هذه الطريقة.



ولا يقولن أحد إن من المضني أن يشاهد المرء نسخة أصلية بسبب الاضطرار إلى قراءة العناوين المفسرة أو الترجمة المطبوعة على الشريط، فإنها مسألة عادة تتكون بجهد بسيط ويغدو معها من غير المحتمل رؤية فيلم بطريقة "الدوبلاج"، والمسألة هنا أيضًا مسألة ضمير واحترام للعمل الفني، وفضلاً عن السخف الماثل في الاستماع إلى ياباني أو ألماني يتكلم الفرنسية، أو في رؤية أمريكي يقول لهولندي "آه إنك تتكلم الفرنسية، وإن هذا لمما يسهل تفاهمنا" (فيلم "المراسل 17" - النسخة المدبلجة)، فإن من المؤسف أن ينتزع من الحوار - عن طريق الدبلجة - لونه الوطني الخاص وإنها لكارثة لا يوجد ما فوقها عندما تدبلج الأفلام الإيطالية فتتجرد من ذلك الإيقاع السريع وذلك الطابع الغنائي الذي تتميز به لغة دانتلي، فضلاً عن التنافر المطلق بين الإيماء الإيطالي والكلمات الفرنسية مثلاً. إن احترام اللغة الوطنية أمانة مبدئية، وهو في الوقت نفسه دليل على الذكاء الدرامي: فإن تكلم الشخصيات بلغتها القومية يزيد في الواقع من صدق الحكاية ويتيح الفرصة لمشاهد مطبوعة برمزية مثيرة (اللاجئون في فيلم "الفرصة الأخيرة" وهم يغنون أغنية "الأخ جاك" غناء جماعياً، كل منهم بلغته) أو بسخرية قاسية (في فيلم "وسقينا الفولاذ": ضابط ألماني يوجه إلى عمال السكة الحديدية الروس الذين يرفضون العمل خطبة قصيرة بالألمانية تبرز منها كلمات "ثقافة" و"حضارة"، ثم يدعى الضابط الروسي الأبيض الذي يرافقه إلى ترجمة الخطبة فيكتفي بأن يقول

في لهجة تهديدية: "يجب أن تستغلوا، وإلا قتلتم رميًا بالرصاص!". ولقد أتاح ازدواج اللغات للمخرج كارول ريد أيضًا فرصة مشهد درامي قوي في فيلم "الرجل الثالث": ففي اللحظة التي يصل فيها صديق "هاري لايم" والنمساوية الشابة أمام المبنى الذي كان بوابه المقصود بزيارتها قد لقي مصرعه قتيلاً، يبدأ طفل في ترديد هذه الكلمة "موردِر" (قاتل) وهو يشير إلى الأمريكي، الذي لا يفهم هذه الكلمة، لكننا نحس تزايد الفضول المرتاب عند الجمهور، على حين يتزايد قلق المرأة الشابة ولن يلبثا أن يضطرا إلى الهرب. ولم يتردد كل من المخرج رينيه كليمان في فيلم "معركة الخط الحديدي" (وعلى الأخص في مشهد يعيد إلى الذاكرة مشهد "وسقينا الفولاذ" الذي وصفته) وكذلك في فيلم "الملعونون"، والمخرج جان بيير ميلفيل في فيلم "صمت البحر" في أن يجعلوا الألمان يتكلمون بلغتهم، في بعض المشاهد على الأقل، وكان من السهل علاج صعوبات الفهم ببضع ترجمات على الشريط، بينما خرجت الحقيقة رابعة. أما المخرج جوليان دوفيفيه فقد استطاع في فجر السينما الناطقة، في فيلم "آلو برلين؟ هنا باريس!" أن يتجنب، إلى حد ما، دبلجة اللغة الألمانية، وذلك بأن جعل حديثي تماثلين يدوران متوازيين ويفسر أحدهما (في برلين) الآخر (في باريس). بل إن جهل الخصوم كل منهما بلغة الآخر قد استخدم كدعامة درامية في فيلم "قصور في إسبانيا" الذي أخرجه رينيه هويلر.

والخطر الرئيسي الذي يتربص بالمخرجين في نقطة الحوار هو تمييز التفسير على التعبير وأقصد بذلك، أولاً، إنه لا مكان في السينما لحكاية "ثيرامين"<sup>(1)</sup>... لأن في وسع الصورة أن تظهر الأحداث، ولأن الوسائل المتاحة للسينما (التورية والرمز وحركات الكاميرا وزوايا التصوير والكادرات والأصوات) تجعل في إمكان الفيلم أن يدل على ما يراد الدلالة عنه دون أن يكون ملزماً بقولها، أي أن ينقل معنى اللقطة من اللغة المنطوقة إلى لغة التعبير التشكيلية.

ويبدو إذن أن على الكلمة أن تتجنب أن تلعب دور الشرح المطول للصورة، في كل مرة يكون هذا ممكناً فيه (ونلتقي هنا بالمبدأ الذي أعتقد أنني بينته عند الكلام عن الموسيقى): فإذا سمعنا دوي صفارة، فإن من غير اللازم إطلاقاً أن تظهر هذه الصفارة في نفس اللحظة. وبالمثل يكون من الزائد عن الحاجة، بوجه عام، أن نجعل رجلاً خارجاً من حجرة يقول: "إني خارج"، لكن الأهم من هذا هو أن على المخرج أن يلعب في أغلب الأحوال بالازدواج الممكن بين الكلمات ومضمون الحدث الظاهر في الصورة. وفي وسعه أن يبرز من هذه المقابلة (في تألف أو في تناقض) مؤثرات رمزية فائقة الغنى من وجهة النظر اللغوية. وفيما يلي بضعة أمثلة لذلك ففي الوسع أن يكون هناك ازدواج بين الكلمة وتعبير وجه

---

(1) ثيرامين هومري "هيوليت" في مأساة "فيدرا" للشاعر "راسين"، ويضرب به المثل في طول الرواية التي سردها وهو يصف موت هيوليت. (المترجم).

المتكلم، والتآلف في هذه الحالة طبعي ولا داعي للإطالة فيه، لكن التناقض أَدْعَى إلى الاهتمام. ففي فيلم "عاصفة على آسيا" يتظاهر الضباط الإنجليز بالابتسام أمام مضيفيهم المنغوليين بينما هم يتباحثون في شأن الهجوم المفاجئ للأنصار السوفيتين. وفي فيلم «الرحلة الطويلة» ينفذ جامع الجنود المحتال نتيجة لصيحات ببغاء البحار الذي أسكره المحتال ليسلمه لضابط محتاج إلى رجال، فيحاول المحتال أن يغني بمرح، بينما يعكس وجهه الرعب الذي يثلج أطرافه. وفي وسع الموازنة بين الكلمة والحركة أن تبتعث مؤثر تآلف (بطل فيلم «الصمت من ذهب» يصحب حكايته لخيبته في الحب بضربات من مطرقته على قائم من قوائم الديكور) أو مؤثر تناقض (في فيلم «عاصفة من آسيا» يقترح ضابط إنجليزي إضافة كلمة «الحرية» إلى التصريح الذي تعتزم القيادة البريطانية إصداره باسم «سليل جنكيز خان» على حين أنه يحرك مسدسه وهو يتكلم، وفي فيلم «ظل من الشك» يؤكد العم شارلي لابنة أخيه أنه لم يرتكب غير توافه، على حين يعتصر بين أصابعه قطعة من الورق بحركات تصور خنق إنسان). وفي فيلم «الحيل» تآلف بين الكلمة والشيء، حيث تصحب الضربات المتزايدة السرعة لرقاص آلة حاسبة للزمن تزايد الذعر الذي تسببه لأحد القتلة أسئلة البروفسور الماكرة. وفي فيلم "مشرق النهار" تناقض بين الكلمة والشيء، عندما يحاول مروض الكلاب عبثاً أن يحظى

بعطف فرنسوا بأن يزعم له أنه لقيط، على حين "يذرف" سيفون المياه الغازية إلى جانبه "دموعًا غزيرة". وفي الإمكان أيضًا أن يوجد بين الكلمة والأصوات الموسيقية المصاحبة تآلف (انظر المثال السابق ذكره من فيلم "روما مدينة مفتوحة" حيث تذكي نغمة من موسيقا الجاز عذابات الرجل الذي فقد حبيبته)، أو تناقض (انظر المثال السابق ذكره أيضًا عن افتتاحية إجمونت وهي تهبط بأكاذيب عميل الأعداء التافهة إلى دركها الحقيقي، في فيلم "أبواب الليل"). وأخيرًا يمكننا أن نرى تناقضًا للكلمة مع نفسها في مشهد من فيلم "وسقينا الفولاذ" السابق ذكره. وقد رأينا، من جهة أخرى، أن الكلمة يمكن أن تحذف لمصلحة الصورة والعكس بالعكس (انظر الفصل الخاص بالظواهر الصوتية)<sup>(1)</sup>.

وفي وسع هذه الوسيلة للتآلف والتناقض أن تتحقق أيضًا في اللقطتين الأمامية والخلفية الكثيرتي الاستعمال في الحوار، بفضل قدرة المخرج على إظهار ذلك الذي يتكلم أو ذلك الذي يسمع. ويبدو أن ملاحظة الشخص الخجول المهزوءة تكون طريفة عندما تتلقى اعترافًا بالحب. وكقاعدة عامة، يحسن إظهار ذلك الذي يتكلم أو ذلك الذي يسمع طبقًا لأهمية المضمون الدرامي للكلمات بالنسبة

---

(1) يجب أن نشير إلى مؤثر عجيب مستخدم في فيلم "الرجل ذو الندبة". فهناك شخص يروي ماضيه (صوت من خارج الكادر). ونرى على الشاشة الأحداث التي يرويها لكننا سرعان ما نلمح أن الصور لا تطابق ما يرويها، ونفهم أنه يكذب.

إلى الأول أو الثاني، ونحن بعد ذلك أحرار في إظهار تعبير وجه من يتكلم أو أثر الكلمات على من يسمعها (وفي هذه الحالة الأخيرة نحصل على ما يسمى "لقطة رد فعل"، أي تظهر كيف يتصرف شخص إزاء كلمات يقال من خارج الكادر).

ويقودني هذا إلى الكلام عن طريقة أخرى بالغة الأهمية، هي طريقة "الصوت من خارج الكادر"، أي الصوت الصادر عن مصدر خارج إطار الصورة، ففي فيلم "إجازة السيد هولو" نرى أحد المصيفين من ذوي السن الناضجة وهو يطيل التحديق إلى مستخدمة شابة جميلة، بينما تناديه زوجته الشرسة من (خارج الكادر) بلهجة متزايدة الغيظ. وهناك موقف أكثر توترًا بشكل فريد في فيلم "الحبل" ففي لقطة طويلة ثابتة، تظهر الكاميرا في الكادر المرأة التي تقوم بأعمال البيت وهي تفرغ أعلى الصندوق الذي يضم الجثة وتحضر الكتب التي تنوي إعادة وضعها في داخل الصندوق، على حين يناقش أقارب الضحية والقتلة - خارج الكادر - في الأسباب المحتملة لغيبه الشاب، وعلى حين نحس تزايد قلق أقارب المفقود ورعب قائله.

وإذن فالأخطار التي تتربص بالسينما من ناحية الحوار عديدة: وهي ترجع على الأخص إلى أن السينما اعتبرت لأمد طويل "القريب الفقير" للمسرح، وإن هذا الرأي التعسفي لم يختف تمامًا إلى الآن. وترجع الإيماءات المسرحية عند ممثلي "الفيلم الفني" في المرحلة بين سنتي 1900 و 1920 إلى أن هؤلاء الممثلين كانوا من خريجي

المسرح الذين طبعتهم عاداته الخطابية المفرطة (حتى سارة برنار التي كانت مضحكة في دورها في فيلم "غادة الكاميليا" حوالي سنة 1912)، فضلاً عن أن ثبات الكاميرا في مكانها وبعدها كانا يتطلبان المبالغة في الإيماء لكي تبلغ الموضوع الكافي. وقد تحولت هذه المبالغة في الإيماء عند مولد السينما الناطقة إلى إسهال خطابي مستمر يمكن أن نرجعه إلى سببين: أولهما اتجاه المنتجين من ذوي النزعة التجارية إلى الإسراف في اقتباس المسرحيات للشاشة وإنتاج أفلام "ناطقة مئة في المئة" حتى يأخذ الجمهور حقه الكامل في مقابل نقوده وحتى يحصل أولئك المنتجون أيضاً على أرباحهم، وثانيهما اتجاه الممثلين الذي وجدوا أنفسهم مجبرين على نطق أدوارهم فأدوا هذه الأمانة في البداية كما لو كانوا على خشبة المسرح، أي بتلاوة الأدوار تلاوة خطابية. لقد كانوا يكلمون الميكروفون كما يكلم ممثل المسرح جمهوره. ثم إن العجز الفني كان يفرض على الميكروفون نفسه أيضاً جموداً مؤسفاً، بدلاً من أن يسمح له بأن يتحرك وراء كلمات الممثلين لالتقاطها، ولا يضطرهم إلى أن يشغلوا أنفسهم به<sup>(1)</sup>.

ولا يزال هذا التقليد الثقيل إلى اليوم يثقل على السينما، على صورة حوار مسرحي متفشٍ في أكثر الأفلام، كثير "الرغي" والتفسير، ومحشو بكلمات المؤلفين ذات الطابع المصطنع الذي، إن لم يكن

---

(1) أثار فيلم "فلنغن تحت المطر" بطريقة طريفة عثرات المخرجين في الفترة الأولى من عهد السينما الناطقة.

سوقيًا، فهو تجديف في حق الواقعية الفيلمية: وأذكر على سبيل المثال حوار ساشا جيتري أو هنري جانسون - على سبيل الاكتفاء بضحيتين مختارتين - وهو حوار رث في أغلب الأحوال وغير لائق دائمًا. كما ينبغي أن نذكر الحوار الشعري لجاك بريفير ومستواه أرقى، ولكن مع تحفظات أيضًا - فهو مفعم كذلك بكلمات متنوعة الطابع: ادعاء كاريكاتوري للعمق ("إنني أصور الأشياء التي وراء الأشياء" - في فيلم "رصيف الضباب") أو منطق عاطفي بالغ الإثارة ("إنك لا تستطيع أن تكون سيئًا، ما دمت أحبك" في فيلم "رصيف الضباب") أو رنين شاعري شاذ (سنقذف بها إلى البحر، نجمة البحر" في فيلم "الصنادل") أو دعابة تبلغ الهزل ("لقد قلت أنت: غريب! غريب! وقلت أنا: غريب! غريب؟ ياله من شيء غريب!" في فيلم "فاجعة غريبة").

ومهما كانت صفات الحوار عند المؤلفين وكتاب المسرح والشعراء فإن هناك دائمًا خطرًا عظيمًا في أن يحتل هذا الحوار مكانًا أرحب مما ينبغي له. وقليل من كتاب الحوار من يفهم أن الكلمة ينبغي لها أن تكون خاضعة خضوعًا تامًا للصورة، وأنه لا ينبغي لها أن تتدخل إلا بوصفها "صوتًا ذا دلالة"، صوتًا ممتازًا بكل تأكيد وله دور إنساني وأيدولوجي بالغ الأهمية، ولكن ينبغي عليه، بناء على ذلك، أن يكون أكثر دقة وتواريًا من الناحيتين الدرامية والتشكيلية. ويبدو لي أن أكبر نجاح في هذا الاتجاه هو الحوار الذي كتبه جان كوكتو لفيلم



"سيدات غابة بولونيا" الذي يمتاز بالنقاء اللغوي الكلاسيكي وباتزان الكلمات التي لا تفسر إلا بقدر ما توحى، وعلى الأخص بمناسبتها الكاملة لهذه الدراما القاسية الرائعة.

وإذا كان من واجب الحوار المسرحي أن يكون بالغ الفخامة وتفسيرياً لكونه الوسيلة الرئيسية للتعبير في فن مؤسس على حشد من القواعد المتفق عليها إذ كان الممثل المسرحي مضطراً إلى أن يقول: "ما أجمل الشمس هذا الصباح" وهو يفتح نافذة تفتح على الكواليس، فإن السينما ليست ملزمة بهذه الوسائل، فضلاً عن أنها ليست فنّاً قائماً على الكلمة بل على الصورة، وما الكلمة فيها إلا وسيلة تعبير ضمن وسائل أخرى. وهل من الحق، طبقاً لكلمة "بريسون" أن "أخص ما اخترعته السينما الناطقة هو الصمت"؟

من المؤكد أن الصمت قد زادت قيمته كعنصر درامي، وأن المنظر الكبير لوجه ما أبلغ من أجمل الترانيم الغنائية.

ومع ذلك فلا مجال للاعتراض باسم هيبة مزعومة للسينما الصامتة لم أتوانَ دائماً عن فضحها، على المكان العظيم الذي يشغله الحوار على الشاشة، ما دام يوضح ويستخدم بذكاء. وفي أحسن أفلام هذه السنوات الأخيرة من "شيطان الجسد"، ومن "أحسن سنوات حياتنا" إلى "أبناء هيروشيما"، ومن "لقاء قصير" إلى "المتعطلون"،

نجد كلامًا كثيرًا، بل غزيرًا، ويرجع ذلك إلى أن المخرجين قد تحرروا نهائيًا فيما يبدو من جمالية السينما الصامتة ومن الخوف من الطابع المسرحي في الفيلم. إن هذا النقد السهل لم يعد جائزًا اليوم، على الأقل ضد الأفلام الممتازة، حتى إذا كان الحوار يحتل فيها مكانًا عظيمًا. وهنا أيضًا تمضي السينما إلى الأمام ملقية بالعقبات والمحرمات. إن عندها ما تقوله، وهي تقوله بصوت عالٍ ومفهوم.

## الفصل الثاني عشر

### الطرق الفرعية للسرد الفيلمي

إلى جانب التوليف والحوار، يوجد عدد كبير من طرق السرد الفيلمي الأخرى أي المؤثرات الفنية البصرية والصوتية التي يكون الغرض منها دفع الحدث إلى الأمام، بإضافة عنصر درامي أو بالدلالة على موقف أو مضمون عقلي للشخصيات. وهذه الطرق هي بلا ريب أقل أهمية ولزومًا من الطرق التي سبق لنا دراستها، لكن هذا لا يقلل من نوعيتها السينمائية وهي لهذا تستحق أن تلفت اهتمامنا. وسأكتفي، نظرًا لأن عددها وتنوعها يجعل من الصعب وضع تصنيف أدق لها، بردها إلى نوعين كبيرين:

وأبدأ بعدد معين من الطرق التي سأسميها موضوعية، لنوعين من الأسباب: ففي المقام الأول، لأنها تستخدم عناصر الدييجيزية استخدامًا «واقعيًا»، أي أنها لا تلجأ إلى أي وسيلة تعبيرية تسيء إلى صدق الصورة أو الصوت (ماديًا أو سيكولوجيًا). وفي المقام الثاني، لأن هدفها الذي لا هدف لها قبله ليس التعبير عن المضمون العقلي لشخص، بل دفع الرواية إلى الأمام، وهي إذن طرق درامية قبل كونها سيكولوجية.

وينبغي أن نشير أولاً إلى طرق متنوعة يمكن أن نسميها «التفسير البصري». ومثالها العناوين التفسيرية التي تتخلل الصور والتي كانت بمثابة البلاء في السينما الصامتة، وقد كشفها بودوفكين وأيزنشتين وألكسندروف في «بيانهم» بوصفها مأزقاً لا علاج له. لقد كانت هذه العناوين التفسيرية لا تفتأ تحطم إيقاع الفيلم أو تسيء إساءة بالغة إلى قدرته الإقناعية، إما لأنها تعيد كلمات الشخصيات، وإما لأنها تحمل تعليقاً موضوعياً على الحدث، وهذه الإساءة، إن لم تصب الحدث نفسه كانت تمس المنظر، بإدخالها خاصية غير ديجيتية، على نحو بالغ الوضوح. وهي لا تزال مع ذلك مستخدمة إلى وقتنا الحاضر، كما يحدث عندما يوضع التاريخ والمكان اللذان يدور فيهما الحدث في بداية فيلم أو في بداية مشهد. لكن المخرج «أوتان لاراه» عرف كيف يستعين بها بطريقة أكثر منهجية، عندما وضع نصاً مكتوباً في بدلة كل مشهد من مشاهد فيلم «الأحمر والأسود». ومن جهة أخرى تكثر السينما السوفيتية من استخدام العناوين التفسيرية في الأفلام المسماة «الفنية - التسجيلية» التي تتطلب - نظراً لكونها سردياً لاكتشافات علمية أو لأحداث تاريخية - كثيراً من التفسيرات. ومن المؤكد أن هذا الاستخدام للعناوين التفسيرية تبرره أسباب تربوية أو توضيحية جديدة، وإن كان يبدو أن من الأفضل الالتجاء إلى تعليق منطوق، يكون أقل مجافاة للحرفية السينمائية. وهناك طريقة أخرى يجري استخدامها تقوم على إظهار عناوين الصحف أو صفحات من

كتب يكون نصها معلناً عن مضمون الحدث البصري أو معلناً عليه أو بديلاً منه، أو صفحات من دفتر يوميات خاصة لأبطال الحدث. هكذا يظهر ساشا جيتري في فيلم «قصة غشاش» وهو يكتب مذكراته بحيث يسعنا أن نقرأ في بداية كل مشهد السطور الأولى مما يكتب، قبل أن يستمر سير الحكاية، بصوت صادر من خارج الكادر. ومنذ سنة 1929 في فيلم "ثلاث صفحات من كراسة يوميات" الذي أخرجه بابست لعبت هذه الصفحات الثلاث دوراً هاماً في الحدث، إذ حملت إلى مجلس أسرة، مصدوم في شعوره، الدليل على أن صبي صيدلية لهجاً مقدماً قد أغوى فتاة مسكينة. وأقرب من هذا إلينا فيلما "السمفونية الريفية" و"يوميات قسيس ريفي" اللذان يستخدمان يوميات تتم كتابتها أمام أعيننا كرابطة بين المشاهد ولازمة زمنية لها.

والطريقة التي كانت منذ عهد قريب من خصائص السينما الصامتة والتي تقوم على إظهار الخطاب أو الورقة التي تسلمتها إحدى الشخصيات على الشاشة تكون الآن جزءاً من القاموس الشفوي الذي يستعين به المخرجون. فما أسهل التماس الحجة لظهور الخطابات أو قراءتها بصوت عالٍ. وسأذكر مثالين للدور الذي لم يعد تفسيرياً فحسب بل درامياً، والذي يمكن أن تلعبه قراءة الخطاب في سير الرواية: ففي فيلم "كنز سييرا مادري" يقف ثلاثة من الباحثين عن الذهب على حقيقة شخصية الدخيل الذي كان يريد الدخول معهم في شركة واحدة، بقراءتهم لخطاب عثروا عليه في

ملا بـسه بعد أن صار جثة هامدة. وبطريقة مماثلة، يفهم بحارة فيلم "الرحلة الطويلة" أن الرجل الذي كانوا يحسبونه جاسوسًا هو في حقيقته ضابط جرد من رتبته، وذلك عندما يفحصون خطابات موجهة إليه من زوجته. ومن بين الطرق ذات الطابع الصوتي، ينبغي أن نذكر أن التعليقات المنطوقة التي تأتي من "خارج الكادر" كليًا أو جزئيًا، أي أن التعليق لا يقدم كلمات شخص يتكلم على الشاشة. وفي وسعنا أن نميز من هذه التعليقات "الموضوعية" تلك التي تتم "بضمير الغائب" أي التي لا يساهم المعلق فيها بنفسه في الحدث (كما في فيلم "الغرباء في البيت" أو في فيلم "مجد آل أمبرسون" وفي كل الأفلام التسجيلية) وتلك التي تتم "بضمير المتكلم"، أي عندما يكون المعلق هو إحدى شخصيات الحدث. ويبدو أن ساشا جيتري كان أحد رواد هذا النوع في فيلمه "قصة غشاش". وفي فيلم "تأمين ضد الموت" يروي موظف التأمين القاتل حكايته، بينما يتولى الرواية في فيلم "شارع الغروب" الصحفي الذي يجده البوليس ميتًا في حوض الاستحمام ببيت النجمة القديمة. وينبغي آخرًا أن نشير إلى حالة نادرة تقوم على إبراز المونولوج الداخلي الذي يدور في أعماق شخص، لإتاحة فهم أفضل للحدث؛ وبالرغم من أن هذه الكلمات تلقيها على الشاشة إحدى شخصيات الدراما فإننا لا يسعنا على الإطلاق أن نلحقها بالحوار العادي. ونجد مثالًا لهذه الحالة في فيلم "كنز سيرا مادري" في اللحظة التي يعاني فيها عقل "دوبز" من حرارة الصحراء

المتلظية فيعبر عن خشيته من أن يسرقه رفاقه بمونولوج انفرادي. وهذا الغاظر، الذي يبرره عنصر من عناصر الدييجيزية، لا يبدو مغرّفًا في الغرابة، رغم ما ذكرنا به من نجوى النفس المسرحية، عندما يكلم الممثل نفسه ويجادل ضميره على طريقة أبيات الشعر المأثورة في مسرحية "السيد" (للشاعر الفرنسي كورنيل).

أما المجموعة الثانية من طرق السرد الروائي فإني أدعوها ذاتية لسببين أولهما أن الغرض منها هو تجسيم المضمون العقلي لشخصية، على الشاشة وأمام عين المتفرج، وثانيهما لكونها تفعل ذلك بالإساءة إلى "الدقة الواقعية" وإلى الصدق التمثيلي للصورة أو إلى التسلسل الطبيعي للرواية: إما بأن تدخل في الفيلم صورًا لا تنتمي إلى الدييجيزية، وهي طريقة تعتبر من خصائص السينما الصامتة (في فيلم "الأم" توحى لقطة لحقل محروث بحنين الفلاح السجين)، أو بالتجائها إلى وسائل فنية مبنية على خدعة (في فيلم "أول المربوطين في الحبل" يعبر اكتساء المنظر بعدم الوضوح الضبابي عن دوار الرجل الذي يتسلق الجبل، أو باستخدام مؤثرات غير معقولة مستندة إلى استخدام غير واقعي لعناصر الدراما (في فيلم "عطلة نهاية الأسبوع المفقودة" يظهر على الشاشة خفاش ليس في الحقيقة غير هلوسة بصرية لبطل الرواية الذي ساء حاله). وبينما كانت الطرق التي استعرضناها في البداية درامية قبل كل شيء، نجد أن هذه الطرق التي تناولها الآن ذات نزعة سيكولوجية أكثر دقة، إذ

أنها تعبر عن حالة ضمير أو عن مكنون ذلك الضمير، دون أن تكون متعلقة بالمفهوم العادي للواقع، بل منبعثة من حالة إن لم تكن مرضية فهي على الأقل خارجة عن الوعي الصافي المسيطر على نفسه، أو على هامش هذا الوعي. و"الحيل" السينمائية المستخدمة هي: عدم الوضوح، والمسح، والإبطاء، والإسراع، والتركيب البصري أو السمعي، وتشويه الصورة والصوت. وطرق الإدخال البحتة، أي القطع الصريح، والمزج، والاختفاء والظهور التدريجيين وحركة الكاميرا إلى الأمام.

وينبغي أن نضيف إلى هذا - وإن تكن الأمثلة على هذه الحالة نادرة - التغيير التدريجي في إضاءة الديكور الذي يكون الغرض منه هو الإيحاء بالانتقال إلى مستوى واقعي آخر (حلم أو هلوسة أو حالة غير محددة). ففي فيلم "عارض الظلال" يحدث الانتقال من جلسة الظلال الصينية إلى مقتل الشابة على يد زوجها الغيور (أهو مقتل متخيل؟ أهو حلم؟) بتغير غريب وغير محسوس في الأنوار. وفي فيلم "مصاص الدماء" عندما يرى البطل صاحب القصر وهو يدخل عليه في حجرته (وهو الذي س يلتقي به فيما بعد) تضاء الحجرة بنور يتوضح فيها رويدًا رويدًا ويكاد يكون شيطانيًا، ويظل مصدره مجهولًا. أما بطل إحدى حكايات فيلم "في قلب الليل" فهو يقرأ في الليل في فراشه، وفجأة تتلاشى الأصوات الحقيقية وينسل نور من الخارج، فيقصد الرجل النافذة وهو في حيرة من أمره، فيجد أن النهار



قد بزغ في الخارج وأن حوذي عربية صغيرة يشير إليه داعيًا إياه في غموض أن يتبعه، لكنه يتعلق بالرؤيا ويعود إلى الرقاد، فيعود الواقع بظلمته وأصواته. وهناك استخدامات أخرى للطريقة نفسها ولكنها أكثر بدائية: ففي فيلم "لقاء قصير" نجد أن حركات الكاميرا إلى الأمام في اتجاه لورا، في لحظة الانتقال إلى المونولوج الداخلي، تصحبها إعتام في الديكور المحيط بها. وفي اللحظة التي يحاول فيها "العبيط"، مستعينًا بكلمات المسيح، أن يقنع العاشق الغيور بالتخلي عن حقه، تحيط إضاءة خاصة وجهه بهالة من النور شبيهة بهالة القداسة. وعندما يرحل "ويلي" بالعربة في طريقه إلى الانتحار، يظهر أخوه "بن" على المقعد إلى جانبه في نور خارق يبرز طابع الهلوسة في وجوده (في فيلم "وفاة بائع متجول"). وأخيرًا، في فيلم "المتعطلون"، يخلع نور، من أسفل إلى أعلى وغير معقول من الناحية الدييجيتيكية، مظهرًا شيطانيًا على وجه الممثل العجوز وهو يدعو المؤلف الدرامي إلى الذهاب معه إلى رصيف البحر.

وفي الإمكان استخدام كل هذه الطرق بطريقة "واقعية" أو "ذاتية" عندما تتخذ الكاميرا وجهة نظر الشخصية ونرى على الشاشة ما يفترض أنه يراه أو يحس به، أو بطريقة "غير واقعية" (أو موضوعية) إذا كانت الشخصية تظهر بنفسها في اللقطة التي تجسم مضمونها العقلي، وتكون وجهة نظر الكاميرا عند ذلك هي نفس وجهة نظر المتفرج الذي يجد أمام عينيه في نفس الوقت البطل والشيء أو

المؤثر الذي يكون موقفه النفساني الراهن. وهذه الجرأة في التعبير ذات أهمية بالغة، وأنا أدعوها "غير واقعية" نظرًا إلى المستوى المزدوج للواقع الذي يستند إليه مضمون مثل تلك اللقطة: فنحن في الواقع نرى الشخصية مباشرة، ونرى في الدرجة الثانية، لكن في نفس الوقت، نوعًا من الإدراك لإدراكها الذاتي ومضمونها العقلي.

وسوف أستعرض عددًا من أنواع السلوك السيكلوجية ذات الطابع الداخلي التي استطاعت السينما عرضها عرضًا "خارجيًا" وجعلها بصرية، بوسائل متنوعة. ولنحدد فوق هذا أن الأمر قد يتعلق بعرض مضمون عقلي محدد (فكرة - ذكرى) أو بإثارة موقف نفساني عام (دوار - موت). وسأحاول في نطاق الإمكان أن أقدم لكل من رءوس الموضوعات التي أذكرها أمثلة لطريقتي المعالجة اللتين أعتقد أنني حددتهما منذ لحظة: المعالجة الواقعية والمعالجة غير الواقعية.

## الحلم

يتضمن فيلم «بيت الدكتور إدوارز» مشاهد جميلة لأحلام صورها «سلفادور دالي». كما أن بطل فيلم «بعد الغروب يأتي الليل» يرى في الحلم عيونًا مفقوءة ولهبًا وثعابين. وفي اتجاه غير واقعي في هذه المرة، نذكر مشاهد الكابوس في فيلم «الرحمة لهم». ويتضمن فيلم «آخر الرجال» حلمًا نرى فيه وجه البواب المشوه متراكبًا مع صورة منبجعة للبواب الدوار في الفندق الذي يعمل به. بينما نرى

في فيلم «قضية الملايين الثلاثة» رجلاً يحلم بأن لصوفاً يهاجمون خزانة أمواله، فنرى عملية السرقة تظهر متراكبة على المنظر الكبير لوجه النائم. وأخيراً نجد في فيلم «مصاص الدماء» أن المخرج «دراير» قد اتبع طريقة غريبة (مبتدئاً بازدواج في الشخصية حصل عليه بتراكب صورتين) في تجسيد حلم للبطل، الذي كان يرى نفسه محمولاً في نعش على أكتاف أربعة رجال، وبعد انتقال ذاتي، يختفي الظهور المسبب عندما تدخل الشخصية الثانية للبطل في شخصيته. (ونحن نذكر أن فيلم «العربة الشبح» قد استخدمت فيه هذه الطريقة على نطاق واسع).

#### أحلام اليقظة

في فيلم «مدام بوديه المبتسمة» تتصفح البطلة ألبوماً للموضات وتتصور لاعب تنس مغرباً يطرد زوجها المستبد. أما بطل فيلم «حوادث وأخبار» فهو يفكر في قتل عشيق زوجته، فنرى الجريمة المتخيلة وهي تحدث على طريقة العرض البطيء ويتخيل العريس الشاب في فيلم «قبعة الخوص الإيطالية» أن الرجل العسكري سريع الغضب يحطم في تلك اللحظة كل ما في مسكنه، ونرى أثاثاً يطير من النافذة بطريقة العرض البطيء ثم أثاثاً آخر يخرج وحده إلى الشارع بطريقة العرض السريع. وتفكر إحدى شخصيات فيلم «الهارب» في الانتحار فنرى الرجل وهو يقذف بنفسه إلى الماء، في بطل. أما «أمبرتود» فإنه يفكر في الانتحار بعد أن أرهقه البؤس، وإذ ينظر من نافذة حجرته تظهر لنا

في حركة أمامية سريعة، بلاط الشارع في لقطة من أعلى ومنظر قريب ويتخيل قائد الأوركسترا الغيور في فيلم «معبودي الخائن» ثلاثة أنواع من الانتقام، للتخلص من زوجته التي يعتقد أنها خائنة، وكل انتقام منها يتم إدخاله بحركة أمامية طويلة من الكاميرا تدخل عينه في الكادر في منظر كبير جدًا ثم يختفي المشهد المتخيل تدريجيًا، أمّا أمثلة العلاج غير الواقعي فهي أندر كثيرًا، فضلًا عن أنها أكثر افتعالًا من وجهة نظر اللغة، والسينما الصامتة زاخرة بالمشاهد التي تتجسد فيها فكرة شخص أمام البطل: فإن المخرج «زيكا» عندما أراد أن يظهر أن «دريفوس»، وهو سجين في جزيرة الشيطان، يفكر في أسرته البعيدة، جعل زوجته وأولاده يظهر أمامه بين نباتات خضراء وهم حزانى (فيلم «قضية دريفوس»). وتأثير «ملييس» و«لوحاته» ظاهر في هذا العمل، الذي لم يكن نتيجة جرأة في الإخراج. أما ما فعله «ليربييه» في فيلم «الدورادو» فهو أكثر أصالة ومطابقة للفن السينمائي: إذ أن مغنية الكباريه إيف فرانسيس وهي غائبة الفكر وسط رفاقها، تظهر في منظر تأثيري غير واضح<sup>(1)</sup> كما لو كانت وجهة نظرها (إذ تنظر إلى لا شيء) قد انتقلت إلى صورتها هي نفسها. وفي فيلم «قارة الأطلنطيد المفقودة» يتركب شبح الزوجة مع المنظر الكبير لوجه البحار الذي يخيل إليه أنه يراها وهو يسبح تحت الماء. وهناك مثال آخر من فيلم «حب من نار» حيث تتضمن اللقطة الواحدة صورة البطلة وهي

---

(1) سادول: تاريخ فن السينما - صفحة 158 (صورة).

تشرب الشاي وصورة الفناجين الثلاثة الضخمة التي ترمز إلى رعبها من الفكرة التي تساورها والقائمة على أن زوجها يدس لها السم. أما من الناحية الصوتية فإن أفلامًا عديدة تجسد انبثاق ذكرى أو خاطر في ضمير شخص بصوت من خارج الكادر يكرر كلمات سبق للشخص أن سمعها فيما مضى، أو يعبر عن الفكرة التي تخطر له في تلك اللحظة. ففي فيلم «المليون» تعلق أغنية من خارج الكادر على جدل الضمير بين البطلين اللذين تصطدم صداقتهما بالمصلحة الشخصية لكل منهما. وفي فيلم "مصائر" نسمع الأصوات التي تملي على جان دارك رسالتها المنقذة. وفي "ملح الأرض" يسمع رامون مرة أخرى - وهو خارج للصيد - كلمات إسبيرانزا وهي تلومه على عمى بصيرته، فيدفعه شعوره بخطئه إلى العودة للانضمام إلى زملائه المضربين. وقد ذكرت فيما سبق (في فصل الظواهر الصوتية) التوليف الصوتي الجريء الذي نفذه بودوفكين والذي يعبر عن اضطراب امرأة بتراكب صورة موكب غير متحرك مع ضجة قطار يبدأ في التحرك. وفيما يلي استخدام (أكثر التزامًا للتقاليد) اللزمة الموسيقية للآلة الغامضة في فيلم "ذو الرداء الأبيض". ففي اللحظة التي يغادر فيها المصنع الذي طرد منه، في نهاية الفيلم، ويتعد مثقلًا بهمه، نسمع اللزمة المدهشة، فجأة ونرى الرجل يسرع في خطاه... في طريق البحث عن معمل آخر. وأخيرًا نذكر المشهد الصامت الطويل، الأسر، الذي تتساءل خلاله تيريز في فيلم "ذهب نابولي" عما إذا كانت ستعود إلى بيت

الرجل الذي أذلها وينتهي المشهد بأن تسمع، من خارج الكادر أغنية "نانسي" التي ترمز إلى فرحة الحياة وتوضح أن المرأة الشابة متأهبة النفس لشراء أمنها المادي بثمن ذلها الفظيع.

#### الدوار

الأمثلة وفيرة. ففيما عدا مثال «أول المربوطين في الحبل» الذي سبق ذكره، أذكر مشهداً من الفيلم المشهور «متنوعات» حيث يعبر عن خوف البهلوان في قبة السيرك بعدد كبير من العيون الماردة التي تدور، ويعبر عن دواره بضباب مضيء. والثائر الأيرلندي في فيلم «ثمانى ساعات من إيقاف التنفيذ» - عندما يفاجئه الهواء الطلق بعد الأشهر الطويلة التي قضاها حبساً - يصيبه الدوار، ويصور اضطرابه بحركات بانورامية ماسحة وصور غير واضحة تطمس صورته نفسها.

#### الإغماء

يصور في أغلب الأحوال بصورة قليلة الوضوح. ففي فيلم «سيدة البحيرة» يعود «البطل / الكاميرا» إلى صوابه بعد ضربة قاضية، فينطبع ذلك التأثير على وجه زميله. وهناك مؤثر مماثل في فيلم «حقيقة بيبي دونج» في اللحظة التي يخرج فيها فرنسوا من النزاع الأخير، وإن كانت صورته مندمجة في اللقطة. وهذه الطريقة غير الواقعية نفسها نجدها في فيلم «طفلة» الذي أخرجه «جرمين دولاك»: رجل أصابته دوخة بتأثير المخدر، فتزداد قلة وضوح صورة وجهه كلما زاد غيابه عن وعيه.

يكون الأمر هنا متعلقًا بهلوسة عقلية راجعة إلى حالة بدنية أو نفسية غير طبيعية. فعندما تسحب الوظيفة من بواب «آخر الرجال» ويحال إلى العمل في دورات المياه، يسرق الزبي الرسمي الجميل الذي كان يلبسه قبل نكته حتى يتمكن من ارتدائه في حفل زواج ابنته، لكن الفرع يستولي عليه فيخيل إليه أنه يرى، وهو يهرب، جدران البيوت وهي تتداعى وتتساقط فوقه. وفي فيلم «ثمانى ساعات من إيقاف التنفيذ»، يخيّل إلى البطل الجريح اللائذ بمرسم رسام أنه يرى صورًا تنفصل من الجدران وتحيط به وكأنها جمهور يسوده الاهتمام والفضول. والبارانونيا تجعل «إيل» الذي تنهشه الغيرة يعتقد أنه موضع سخريات المؤمنين المحتشدين في الكنيسة والقسيس نفسه، ويتضمن «البحث عن الذهب» مثالاً طريفاً للمعالجة غير الواقعية للهلوسة، عندما يخيّل إلى الرجل الضخم الجثة الباحث عن الذهب، الجائع، أنه يرى شابلن وهو يتحول إلى دجاجة، فإن شابلن لم يعبأ هنا بالواقعية وأظهر - في نفس اللقطة - الرجل والدجاجة. وقد ذكرت حالة مدمن الخمر في «عطلة آخر الأسبوع المفقودة» الذي يرى على الحائط خفاشاً. وفي فيلم «روبينسون كروزو» للمخرج «بونويل» نشاهد البطل وهو صريع الحمى عندما يرى أباه يظهر له، ثم يخيّل إليه أنه ضحية تعذيب

تانتالي<sup>(١)</sup>، ثم يغدو فريسة هلوسة سمعية ويتصور أنه يسمع رفاقه القدامى يغنون في مغارته. وأمثلة الهلوسة السمعية وفيرة أيضًا فالقاتل في فيلم «الشارع الأحمر» يسمع صوت المرأة التي قتلها وهي تسأل حبيبها النجدة، وينتهي به الأمر إلى أن يشنق نفسه. وفي اللحظة التي يطارد فيها الجمهور النائر (الذي لا نراه) الممرضة في فيلم «الغراب» نسمع الصيحات المطالبة بموتها، بقوة غير معقولة لكنها توحى برعب المرأة. وبنفس الطريقة، في نهاية فيلم «الحبل المتزايد» صفارات سيارات الشرطة إلى درجة غير حقيقية فتعبر عن قلق القتلة. وقد تحقق نفس المؤثر بأجراس القرى، عندما كان الفلاح السارق والمجرم على وشك السقوط في الهاوية، في فيلم «عيد الفصح الدامي». وأخيرًا نذكر المؤثر الصوتي الفائق القوة في فيلم «بعد الغروب يأتي الليل» إذ يفتح الطالب صنبور الغاز بغرض الانتحار، ولا تتوقف حدة الصفير عن التزايد مع اضطراب البطل العقلي، بالرغم من أن الكاميرا تبتعد.

## الموت

إن التعبير عن الموت على الشاشة بطريقة ذاتية نادر الحدوث، وقد ذكرت من قبل مثال فيلم «المأخوذ» الذي نرى فيه المجرم يدير

---

(1) التعذيب هنا منسوب إلى "تانتال" وهو ملك ليديا الذي تلقى من الآلهة زيارة فقدم لهم أعضاء ابنه بيولوبس، كي يمتحن ألوهيتهم، فحكم عليه جوبيتر بأن يعيش حياته كلها في ظمأ حارق وجوع ناهش، وسط نهر لا تبلع شفتاه ماء، وفي ظر أشجار مثمرة تتعالى أغصانها كلما أراد أن يقطف من فاكهتها. (المترجم).



مسدسه نحو وجهه (العدسة) ويطلق النار. وفي فيلم «رجل الغرب» كان التعبير عن موت القاضي «روي بين» بصورة المغنية الجميلة «ليلى» الواقفة أمامه، وهي تنطمس وتتضاءل على الشاشة. وفي مستهل فيلم «برج الطموحين» يموت الرأسمالي «بولارد» فجأة في الشارع، فتبيض الشاشة وتخلو وتخفت الأصوات حتى السكون. وعلى العكس من ذلك نجد الموت «موضوعًا» بطرق تتراكب مع صورة الضحية: ففي فيلم «ضوء مصباح الشارع» تدق ساعة حائط في اللحظة التي تخنق فيها امرأة من صاحبات الدخل، فنسمع دقات الساعة محدقة كما لو كانت مسجلة بسمع المحتضرة نفسها لها في تلك اللحظة. وفي اللقطة الأخيرة من فيلم «أجر الخوف»، يرمز إلى موت «جو» بصراخ نفير سيارة النقل الذي يخفت ويتلاشى تدريجيًا على نحو مفاجع بينما نرى وجه الرجل الذي تلعه السنة اللهب.

وينبغي لي آخر الأمر أن أقف وقفة متمهلة عند طريقة فريدة في أهميتها غرضها "موضعة" الصوت الداخلي لشخصية تظهر على الشاشة: فهنا يستخدم "الصوت من خارج الكادر" الذي يطابق بشكل محسوس الاستخدام الذاتي للكاميرا. وقد كتب شارتييه: إن المونولوج في فيلم "لقاء قصير" مستخدم بطريقة فائقة الابتكار، إذ أنه لا يطابق حكاية تؤديها الشخصية الرئيسية، بل هو نسخ مباشر لمونولوجه الداخلي. وعندما نرى على الشاشة وجه سيليا جونسون المغلق وهي جالسة في مواجهة زوجها المنهمك في حل لغز من ألغاز الكلمات المتقاطعة، فإننا نسمع أفكارها،

أو بالأحرى نسمع - دون أن تتحرك شفاتها - صوتها وهو يلفظ الكلمات التي تعبر عن أفكارها. وعندما تكف لورا جيسون عن الإصغاء إلى ثرثرة صديقتها السخيفة، يحدث اختفاء صوتي يكتّم كلمات الصديقة، ونسمع المونولوج الدائر في أعماق نفس لورا نفسها. إن فيلم "لقاء قصير" يحدد تاريخًا بالنسبة إلى وسائل التعبير السينمائية، فهو أول فيلم، فيما أعلم، استخدم من أوله إلى آخره طريقة الصوت من خارج الكادر للترجمة المباشرة عن أفكار الشخصية الرئيسية"<sup>(1)</sup>.

ومن الحق أن "دافيد لين" كان أول من استخدم هذه الطريقة استخدامًا منهجيًا وكامل النجاح، لكنني أعتقد، ما لم أكن مخطئًا، أن الفضل يرجع إلى أورسون ويلز في البدء باستخدام هذه الطريقة التعبيرية الجديدة في فيلم "مجد آل إمبرسون" سنة 1942 فإن "أوجين" الذي يكتب إلى "إيزابيل" يقرأ على نفسه (دون أن تتحرك شفاتها) الجزء الأول من الخطاب الذي يكتبه، وبعد ذلك ننتقل بمزج بين المنظرين إلى بيت المرسل إليها. وقد نرى، ولنا في ذلك الحق، أنه لا يوجد هنا إلا "حيلة" غرضها تعريف المتفرج بمضمون الخطاب. وهكذا يبدو لنا أن من الواجب إرجاع أبوة الطريقة إلى هتشكوك: ففي مستهل فيلم "ظل من الشك" يحدث القاتل شارلي نفسه في حجرته التي يراقبها رجلان من الشرطة بقوله: "إنكم لا تعرفون شيئًا". وهذا الاستخدام للمونولوج الداخلي هو هنا حقًا أشد قوة

---

(1) مجلة السينما · العدد 4 يناير 1947 صفحات 33 - 34.

وأخصب من استخدام ويلز للطريقة نفسها ومنذ "لقاء قصير" قل استخدام هذه الطريقة نسبيًا، رغم قدرتها التعبيرية، ورغم احتفاظها بقدرتها. وقد استخدمها لورانس أوليفيه في مونولوج "همت" الشهير في لحظات أخرى عديدة في الفيلم. كما استخدمتها بيكر حديثًا في فيلم "لا تلمس المال" استخدامًا قصيرًا لكنه مثير، على حين استخدمها دوفيفيه ليعرفنا بأزمة الضمير عند النائب العام أندرجاست وهو يتساءل عما إذا كانت هناك غلطة قضائية في "قضية موريزيوس". ويبدو على أية حال أن هذه الطريقة تحمل إلى الفيلم ذلك "البعد السيكولوجي" الذي تكلمنا عنه، إذ أنها تتيح للمخرج إمكانية التعريف بالأفكار الحميمة لشخصياته دون المجازفة بالسقوط في غير المعقولة في التعبير وهذه - على سبيل المثال - هي حالة فيلم "الأحمر والأسود" حيث كان في الإمكان أن يفلت منا جانب كبير من سيكولوجية بطل "ستندال" لو لم يلجأ المخرج أوتان لاراه إلى الصوت من خارج الكادر للتعبير عن صراع الضمير الذي كان من المستحيل إظهاره بطريقة أخرى غير الكلام، وإلا سقط في جمالية السينما الصامتة.

ونجد هنا برهانًا آخر على صحة القانون الذي صغته في نهاية الفصل الخاص بالتوليف، فالمونولوج الداخلي عند الإفصاح عنه بهذه الطريقة على الشاشة يصير محررًا للمتفرج نظرًا إلى أن كلام الشخص وهو وحده فيه نوع من المرض، وتنبعث منه رائحة الألاعيب المسرحية. أما المنظر الكبير فقد عودنا - على العكس من ذلك - على

قوة نفاذ في سريرة الشخصيات السينمائية، إلى الحد الذي يبدو لنا معه أن من المعقول أننا "نسمع" أفكار الشخص الذي نراه مستغرقاً في تفكير صامت. وهكذا تظهر هنا أيضاً طريقة "غير واقعية" مادياً، كما لو كانت طبيعية، بمجرد ما تجد تبريراً من وجهة النظر السيكلوجية. ومن المفيد في ختام هذا الفصل، بلا ريب، أن نجمل كل الطرق الفيلمية للتعبير عن المضمون العقلي. والحق أن هذه هي إحدى المشاكل البالغة الصعوبة التي كان على السينما أن تحلها، إذ بينما يسع الرواية المكتوبة أن تخصص عشرات الصفحات للتحليل الدقيق والحميم للحظة واحدة من الحياة العقلية لشخص ما، فإن السينما - المقضي عليها بالتزام جمالية قائمة على الرؤية الخارجية لألوان السلوك الموضوعي، ينبغي عليها أن تبذل غاية جهدها في الإبانة أو الإيحاء بالصورة والصوت، وفي أن تجسد - مباشرة أو بالرمز - المضامين العقلية البالغة الخفاء، والمواقف النفسانية البالغة الدقة.

وفيما يلي تبويب سريع لهذه الوسائل التعبيرية العديدة، مع الإشارة عرضاً إلى الأمثلة التي سبق ذكر معظمها:

#### 1 - الكلمة الواقعية مستخدمة بطريقة واقعية:

(أ) الحالة الطبيعية: الحوار التقليدي.

(ب) حالة المرض: المونولوج المعروض بعد استخراجه من سريرة الشخص (فيلم «كنز سييرا مادري»).

## 2 - الصوت من خارج الكادر:

(أ) كلمات:

كلمات الشخص المرئي على الشاشة: (مونولوج داخلي - فيلم "لقاء قصير").

كلمات شخص غير مرئي: التعبير عن الذكرى، أو الندم.

(ب) موسيقا:

موسيقا شارحة بوجه عام: تعبير عن الفرح أو الحزن... إلخ.

لازمة موسيقية: تعبير عن مضمون عقلي محدد (فيلم "ذو الرداء الأبيض").

أصوات: تصنيف الجمهور الذي يفكر فيه الملاك الشاب (في فيلم "جو باريس").

3 - الوجه: تألف أو تناقض مع الكلمات.

4 - الحركة: تألف أو تناقض مع الكلمات.

5 - لقطة (أو مشهد أدخل بواسطة المزج أو بدونه، سريع أو بطيء أو معكوس):

تعبير عن أحلام اليقظة: فلاح يفكر في أرضه (فيلم "الأم").

شابلن في بيت مريح: (فيلم "الأزمة الحديثة").

تعبير عن الذكرى: العودة إلى الورا.

6 - تراكب: استخدمه «بابست» بكثرة في فيلم «أسرار نفس».

7 - الخدع:

(أ) عدم الوضوح: فيلم «أول المربوطين في الحب».

(ب) مسح: فيلم «ثمانى ساعات من إيقاف التنفيذ».

(ج) تشويه الصورة: فيلم «أجر الخوف».

(د) تشويه الصوت: ضجة موسيقا الجاز في «بعد الغروب يأتي

الليل» ونفير سيارة الشرطة في «الحبل».

8 - حركات الكاميرا:

(أ) حركة إلى الأمام: فيلم «ظل من الشك».

(ب) حركة إلى الخلف: فيلم «المتعطلون».

9 - زوايا التصوير:

(أ) لقطات من أعلى.

(ب) أو من أسفل.

10 - كادرات رمزية بطبيعتها:

(كادر مائل، لقطة داخلية من وجه... إلخ).

أو بتكوينها (فيلم "جنون النساء").

11 - وجود شيء رمزي:

«سيفون المياه الغازية» يذرف الدموع - أو لبن يفور.

12 - مشهد درامي له دلالة رمزية كبيرة أو صغيرة:

ربطة ساق مفكوكة - لهاث قاطرة - قطار يصفر - عداد زمني تتزايد ضرباته... إلخ.

13 - تجسيد واقعي في نفس اللقطة وفي نفس المسافة الدييجيتكية:

(أ) شخصية «مدموازيل جولي» - «وفاة بائع متجول».

(ب) شيء: الفناجين، في فيلم «المقيدون».

(ج) حيوان: الدجاجة، في فيلم «البحث عن الذهب».

## الفصل الثالث عشر

### الزمن

«إن التجربة التي علمتنا كيف نميز أنواع الأبعاد، عمودية فيما بينها، لهدايتنا إلى المكان، لم تعلمنا إلا بعدًا واحدًا للزمن، على وجه التقريب. ومن خواص هذا البعد أننا ننسب إليه، بشكل إجمالي دائمًا، معنى فريدًا دقيقًا، بوصفه سرّياً بين الماضي والمستقبل...»<sup>(1)</sup>. هكذا كتب أبشتين. والحق أن الزمن قوة لا تقاوم ولا رجوع فيها، على الأقل الزمن الموضوعي والعلمي. فلا عودة من الدخان إلى النار، ولا من الرصاص إلى الراديوم. لكن الأمر يختلف بالنسبة إلى الإنسان عندما يسائل إدراكه الداخلي، الذي تظل معلوماته المبهمة، المتناقضة، غير قابلة لقياس مشترك دقيق. بل إنه يبدو في كثير من الأحيان أنه لا يوجد هناك زمن على الإطلاق، في ذهن يستغرقه الحاضر... وينشأ قلب الزمن الذي نعيشه وغموضه عن أن زمن ال - "أنا" مدرك بحاسية داخلية معقدة وغير واضحة ولا دقيقة هي الإحساس الشخصي بالذات"<sup>(2)</sup>.

---

(1) سينم الشيطان - صفحات 107 - 108.

(2) المصدر نفسه - صفحات 109 - 110.



وإذن فالإنسان يملك لأول مرة - إزاء منهج قياسي على هذا القدر من الشرود والتلاشي - وفي نفس الوقت على هذا القدر من التحكم أداة قادرة على السيطرة على الزمن، فالكاميرا يسعها حقاً أن تسرع أو تبطئ أو تعكس سير الأحداث، وما قصر شهود العصور الأولى للسينما في الافتتان بهذه الإمكانيات المدهشة.

وللإسراع بالزمن بصفة خاصة فائدة علمية، فهو يسمح بجعل أشد الحركات بطئاً وأعسر الإيقاعات على التصور في نطاق الإدراك، مثل نمو النباتات وتكون البلورات. ولقد كان كوهين سيا على حق عندما كتب: "إن الكاميرا تجهل الطبيعة الميتة"<sup>(1)</sup>. وقد استخدمها «روكييه» في فيلم «فاريك» لكي يركز في دقائق قليلة مسافات زمنية طويلة، وذلك بأن جعل ظلال المساء تعدو في سفوح التلال بسرعة اندفاع المياه المعتمدة. ولقد كان الإسراع بالزمن، فوق هذا ومن وقت مبكر، مصدراً للمؤثرات الكوميدية: ففي فيلم «أونيزيم الساعاتي» مثلاً، نرى البطل الراغب في الوصول السريع إلى وضع يده على ميراث، يخرب ساعة المرصد المنظمة، وهنا تتزايد سرعة كل الإيقاعات الزمنية بشكل خارق، فنرى طفلاً يولد ويغدو رجلاً في الحال. وقد رأينا حديثاً بطة فيلم «امرأة تعلن عن نفسها» وهي نافذة الصبر من بطء العمال الذين ينقشون

---

(1) بحث في مبادئ فلسفة السينم - صفحة 114.

اسمها على لوحة إعلانية، فنرى الرسامين عند ذلك يعملون بسرعة مجنونة تطابق حلم المرأة الراغبة في إنجاز العمل، لكن الإسراع بالزمن يسعه أيضًا أن يخلق مؤثرات درامية غريبة، بتجسيده لعبور الزمن المنقضي، مثلًا بانطلاق السحب الجامعة في السماء (في فيلمي "رجل العاصفة" و"الحياة تبدأ غدًا")، أو بخلقه لجو من الغرابة، كانطلاق العربة العجيب في بلد الأشباح، أو تعبئة النعوش التي يقوم بها مصاص الدماء في فيلم "نوسفيراتو".

أما الإبطاء بالزمن فهو يسمح بإدراك الحركات الفائقة السرعة التي لا تلتقطها العين المجردة (رصاصه مسدس، أو أجنحة مروحة رفاص في حالة الحركة)، لكن في وسعه أيضًا، في المجال الدرامي، أن يعطي إحساسًا فريدًا بالقوة (العاصفة المعروضة ببطء في فيلم "رجل العاصفة") أو بالجهد الضخم المتصل (ارجع إلى تجربة بودوفكين التي أدمج فيها في مشهد يمثل رجلًا يحصد العشب البليل مناظر كبيرة مبثوثة لعضلات ظهر الرجل ومنجله الحاصد<sup>(1)</sup>) وهذه الحيلة تسمح بمؤثرات غنية ذات مدلولات متنوعة: ففيما عدا تلك التي سبق ذكرها في الفصل السابق (وبخاصة «الانتحار» البطيء في فيلم «الهارب») أقدم هذين المثالين الطريفيين: ففي فيلم «عاصفة على آسيا» يصدر الجنرال الإنجليزي أمره بمطاردة الأنصار

---

(1) بحث في مبادئ فلسفة للسينما - صفحة 114.

السوفييت، وعند ذلك نرى كتيبة من الجنود تقوم بنصف دورة بطيئة. وهذا المؤثر الفني يعبر جيداً عن عجز المحتل في صراعه المضاد للثورة. كما نعرف المشاهد المشهورة الرائعة لموكب الطلبة البطيء (مع موسيقا غريبة وساحرة من وضع «جوبيير»، مسجلة بالمقلوب<sup>(1)</sup>) في عنبر النوم المخرب في فيلم «صفر في السلوك» وهو مؤثر أراد به المخرج «فيجو» فيما يبدو - أن يعبر في نفس الوقت عن الغرابة الشاعرية للحلم والحنين إلى التمرد المستحيل.

وأخيراً كان استغلال «عكس الزمن» في أغلب الأحوال كمصدر كوميدي. فمنذ سنة 1896 كان «لوميير» يستخدم هذه الوسيلة كي يظهر حائطاً متهدماً وهو يعود إلى حالته السليمة وحده. كما استخدمها «رينيه كليير» للإيحاء باضطراب المحامي الشاب (في فيلم «خجولان») الذي يتخبط في مجرى أفكاره ويكرر دفاعه معيذاً ما ابتداء به، وهنا نرى المشهد الذي سبق وصفه (الزوج يحمل أزهاراً إلى زوجته) وهو يدور بالمقلوب عدة مرات، وبسرعة متزايدة، تتناسب مع تفاقم اضطراب المحامي. وفي فيلم «مصاص الدماء» نجد أن الغرض من عكس الزمن هو دعم غموض الحكاية: فنحن نرى شبح رجل يجرف تراب الأرض بالمقلوب. وقد لجأ ساشا جيتري إلى هذه الطريقة لكي يجعل حرس قصر أمير موناكو يظهر في شبه رقصة

---

(1) ذكره لندجرين - صفحة 138.

من رقصات الباليه (فيلم «حكاية نصاب»). وقد لجأ ساشا جيتري إلى هذه الطريقة لكي يجعل حرس قصر أمير موناكو يظهر في شبه رقصة من رقصات الباليه (فيلم «حكاية نصاب»). وقد استعادت هذه الفكرة في فيلم قصير إنجليزي أخرج خلال الحرب ويظهر فيه الجيش النازي في صورة مثيرة للضحك عن طريق توليف بارع جعله يؤدي خطوات مدروسة على أنغام موسيقا الحانات «اللامبث ووك». ولنذكر أن شابن استخدم هذه الحيلة (بدون أن يتنبه المخرج إلى ذلك) في فيلم «يوم دفع الأجور» عندما كان يكس على صقالة قوالب الطوب التي يقذف له بها من الأرض أحد زملائه، في إيقاع جهنمي، فيلتقطها وهو في أوضاع غير معقولة. ومن جهة أخرى، نتذكر بلا ريب أن فيلم «هلزا بوبين» يقدم بضعة أمثلة لعكس الزمن، مستعصية على الشرح. ولكن أيزنشتين استخدم هذه الطريقة على نحو أكثر أصالة وبغرض تعبيري في فيلم «أكتوبر»: ففي اللحظة التي يتقلد فيها كيرنسكي زمام السلطة، في إبريل 1917، يعود تمثال للقيصر - كان قد تم إسقاطه حديثاً - إلى قاعدته، دلالة على أن حكم الرجعية قد بدأ.

ونحن نرى إذن مدى الحرية التي تقلب بها السينما الزمن: وهذه الخاصية يمكن أن تجر وراءها اختلالاً كلياً في مبدأ التتابع وحتى في مبدأ السببية، وما هذه بأقل خصائصها الشيطانية. إن الفيلم، بفضل مده الزاخر بالصور وعدم اكترائه المطلق بالزمن، يشبه إلى حد مذهل مجرى الوعي والإحساس الذاتي بالزمن عند البشر، فليس من

المدهش إذن أن يلعب الزمن في السينما مثل هذا الدور الكبير، لا كإطار للقياس فحسب، بل على الأخص كعامل درامي<sup>(1)</sup>.

وينبغي أن نلاحظ فضلاً عن ذلك - مع "بالاش" - أن التوليف يدخل مبدأ ثلاثيًا للزمن:

- زمن العرض: مدة الفيلم.
- زمن الحدث: مدة الحكاية الدييجيتية.
- زمن الإدراك: الإحساس بالمدة عند المتفرج وهو إحساس متغير وذاتي إلى أعلى درجة.

وينبغي، في دراسة الوسائل التعبيرية للزمن في السينما، أن نميز بين التاريخ والمدة. وهناك طرق كثيرة لإيضاح التاريخ، على نحو يتراوح في دقته، لكنها في الحق ليست ذات أهمية كبيرة. فهناك، على سبيل المثال، الالتجاء إلى العناوين التفسيرية التي توضع على رأس الفيلم أو على رأس المشاهد: "الأحداث تدور في باريس في سنة 1890". أو إلى وجود نتيجة حائط خاطفة (مشهد من فيلم "طالما بقي بشر" يدور في عشية بيرل هاربور يحدد تاريخه وجود «نتيجة»

---

(1) فلنلاحظ أن السينما كانت دائماً منجذبة إلى الحكايات التي تثير مسألة الزمن وتعر بطريق مباشر أو غير مباشر عن رغبة الشر في التخلص من حتميته المستبدة. ولنذكر على سبيل المثال أفلام "ناريس نائمة" (عالم يتوصل إلى وقف الزمن) و"حدث ذلك غداً" (صحفي يتسلم كل مساء من شخصية غامضة نوءة كاملة بما سيحدث في اليوم التالي) و"زوار المساء" (رسل الشيطان يوقفون الزمن).

تحميل تاريخ 6 ديسمبر 1941). أو إلى إيماءة إلى حدث تاريخي يكون مواعده محددًا بدقة (تجنيّد أغسطس فيلم "أضواء المسرح") أو إلى الاستشهاد بحدث ذي طابع اجتماعي (الكرنفال) في فيلم "المتعطّلون". أو إلى وجود أو غياب أثر من الآثار العامة يكون تاريخ إنشائه أو هدمه معروفًا (فإذا كان هناك مشهد يدور بين برج إيفيل وقصر التروكاديرو القديم، فإننا نعرف أنه يقع بين عامي 1889 و1936).

وأخيرًا يكفي نوع الملابس عمومًا لحصر الحدث على وجه التقريب في الزمن الحقيقي له. أما فصول السنة فيوضحها المنظر الطبيعي (أوراق الشجر الميتة - الثلج - إلخ). بينما تحدد الساعة عند الحاجة بساعة حائط نراها أو نسمع دقاتها.

والتعبير عن "المدة" أكثر طرافة، لأنه يعتمد على طرق فيلمية بحثة واصطلاح «المدة» يحتمل مفهومين مختلفين بشكل محسوس، فقد يكون المقصود به هو التركيز على سير الزمن، وإبراز انقضائه، وفي هذه الحالة نلغي الأزمنة الضعيفة ونركز الزمن إلى أقصى حد، بالالتجاء إلى وسائل فنية قبل كل شيء. لكننا على العكس من ذلك يسعنا أن نجعل غرضنا التعبير عن دوام الزمن، وإبراز الزمن الذي يدوم، بتركيز اللحظات التي لا يدور فيها شيء عملي بل التي تكون مدتها مفعمة بالحياة وهنا نلجأ إلى إيقاع التوليف للاتجاه بهذا الإحساس، وعلى وجه خاص إلى لقطات طويلة وقليلة العدد. وقد سبق لي أن درست مثال الأفلام التي من نوع «شبكة الصيد» (على

الأقل (بعض المشاهد) وعلى الأخص فيلم "عطلة السيد هيلو" وفيلم "المتكبرون" وفيلم "المتعطلون". وهناك مع ذلك وسائل أخرى غير التوليف للتعبير عن الإحساس بالمدة وفقاً للإحساس بها إحساساً ذاتياً: وقد ذكرت فيما سبق الطريقة التي استخدمها أبشتين في فيلم "سقوط آل أوشر" عندما جعل الصور تخفق فيما يشبه النبضات كي يصور وقع دقات الساعات الممزق في ذهن صاحب القصر المعتكر. وفي فيلم "إيقاع المدينة" يصور المخرج "سكسدورف" الإرهاق البدني الذي يسبق العاصفة بصور ناس خائرين يتصببون عرقاً، مع موسيقا متأرجحة ودوي متفاقم لدقات ساعة. أما في فيلم "الأم" فإن قطرات ماء متساقطة من حنفية بإيقاع ثابت هي التي تخلق الجو المرهق في السهرة الجنائزية حول جثة الزوج. وأخيراً يبرز الانتظار القلق للرجال المختفين في العربة القاطرة على إيقاع لهاث القاطرة ذاتها، في فيلم "معركة الخط الحديدي".

وأعود الآن إلى التعبير عن "الزمن الذي يمر" الذي كان التعبير عنه سبباً في ابتعاث عدد كبير من الوسائل الفنية في شتى النواحي. فقد يكون غرضنا أولاً ما أسميه وجهة نظر "موضوعية"، أن أن نواجه الأحداث بمنهج قياسي علمي وذو هدف اجتماعي، وهنا نلجأ إلى نزع أوراق النتيجة الواحدة بعد الأخرى (في فيلم "الملاك الأزرق" ينتزع الأستاذ آخر الأوراق سنة 1924 بمكواة تجعيد الشعر، ثم يقوم المزج بإظهار تاريخ سنة 1919)، أو إلى شيء يوضح تحوله بواسطة

المزج انقضاء فترة زمنية معينة (ساعة حائط تغير عقاربها أماكنها، أو سيجارة لم تكد تشعل ثم السيجارة وقد تم تدخينها، أو نافذة تكون في البداية مضاءة بنور الشمس ثم مفتوحة بعد ذلك على الليل، إلخ) أو نمو طفل (أفلام "الغلام" و"معجزة في ميلانو" و"أبناء هيروشيما" و"المواطن كين" إلخ، أو إلى تطور حمل المرأة (أفلام "الأرض" و"مونيكا" و"الفاكهة المتوحشة" و"الخمسمة الناجون").

وأشير أيضًا إلى الطريقة التالية، القائمة على الإيجاز البليغ، وهي مستخرجة من فيلم "حطام الإمبراطورية"، فالفيلم يفتح بهذا العنوان: "كنا نحارب متقهقرين..."، الذي يوضح أن المشهد يدور حوالي سنتي 1918 - 1920، ثم يستهل الجزء الثاني من الفيلم بصورة محطة سكة حديدية تحمل جهاز تحويل الخطوط على أثقاله تاريخ سنة 1928.

وقد يحدث مع ذلك أن يرغب المخرج، ببساطة، في الإحياء بمدة غير محددة، أي دون أن يكون تحديد طول الفترة المنقضية ممكنًا أو ضروريًا. وهنا أيضًا يكون في الوسع استخدام حيلة "النتيجة"، كما حدث في فيلم "ذو الوجه المجروح" الذي نرى فيه "نتيجة" تتساقط أوراقها على إيقاع طلقات البندقية السريعة الطلقات، أو الالتجاء إلى حركة فيلمية ذات طابع تعبيرى، فيكون التعبير عن تزايد الصلة الحميمة والعواطف الغرامية بين شخصيتين عن طريق مصافحات يتزايد طولها شيئًا فشيئًا (كما في فيلم "حوادث وأخبار")



أو رنات جرس تكون في البداية مترددة ثم حازمة مطمئنة (كما في فيلم "مروحة الليدي ويندرمير"). كما يحدث أن يكون التعبير عن انقضاء الزمن بلقطة ليس لها دور كبير في الحدث بل تكون قيمتها وفائدتها رمزية قبل كل شيء، ففي فيلم "الغلام" أدخلت لقطة لسحب تعبر السماء ببطء بين المشهد الأساسي الذي يمثل الصبي في مرحلة طفولته وبقية الفيلم يكون فيها قد بلغ الخامسة أو السادسة من عمره. وهناك توليف مماثل في فيلم "أعشاب بحرية" حيث وضعت لقطة لعشب تجلده الرياح الثائرة بين اللحظة التي يلف فيها أحد العمال سيجارة واللحظة التي يحاول فيها أن يشعلها. وفي فيلم "وارسو الخالدة" ترمز لقطة بانورامية طويلة لسماء مثقلة بالسحب إلى السنوات الخمس من العسف النازي في العاصمة البولونية. وفي فيلم "نزهة ريفية" نجد أن حركة الكاميرا الطويلة إلى الوراء (التي سبقت الإشارة إليها) على النهر الذي تتساقط فوقه نقط من المطر، لها - فيما عدا قيمتها الدرامية المدهشة الجريئة - معنى هروب الزمن نحو ماضٍ لا يعود. وأخيراً لا آخرًا نذكر طريقة هي بلا ريب أكثر هذه الطرق مطابقة للقواعد الفيلمية، وهي الطريقة القائمة على الالتجاء إلى مؤثر توليفي مكون من عمليات مزج ذات طابع تأثيري، ففي فيلم "حضيض سان فرنسكو" يتم التعبير عن الرحلة الليلية للمسافر سلسلة من الاختفاءات وتراكب صور طريق السيارات الكبير الذي تكتسحه أنوار مصابيح السيارات ووجه الرجل المنتبه. إن مثل هذا

التوليف يعبر بقوة بارزة عن رتابة الرحلة وضخامة الجهد البدني الذي يبذله سائق السيارة، كما يعبر في الوقت نفسه عن ذلك النوع من امتزاج جميع لحظات هذه الرحلة وانصهارها في "جو عام" متجانس وغير محدد دون أن يكون للحظة معينة من تلك اللحظات طابع خاص بها. وفي فيلم "المواطن كين" استخدمت هذه الطريقة نفسها لترمز إلى جولة "سوزان" خلال الولايات المتحدة: سلسلة من الاختفاءات يتراكب خلالها وجه البطلة وعناوين الصحف ووجه أستاذ الغناء المفعم بالتعبير والمصباح الذي يعطي إشارة بدء "حفلات العرض". كما أن ويلز استخدم هذا المؤثر مرة أخرى للتعبير - باختفاءات للشوارع والمصانع تتم بحركة من الكاميرا إلى الأمام - عن مساعي جورج المتكررة بحثًا عن عمل (فيلم "مجد آل أمبرسون"). ولهذا التوليف، كما يرى سارتر بحق قيمة المراجعة والإعادة، نظرًا إلى أن خليط الصور الذي تخلقه الاختفاءات يوحي جيدًا بالاندفاعات غير الواضحة لتلك المساعي المتنوعة في ذاكرة البطل. وأخيرًا نجد أن الأسفار غير المحددة التي قام بها الفنانون المتجولون في فيلم "الطريق" قد عبر عنها بطريقة مماثلة، وإن يكن التعبير أكثر واقعية (إذ أن الإبراز لم يركز على المدة)، فقد كانت حركات الكاميرا على المناظر مرتبطة بواسطة المزج.

وهكذا نرى ما في وسائل التعبير عن الوقت في السينما من غنى، وكيف أن أكثر هذه الوسائل دلالة ونوعية هي التوليف (الذي يبرز

مضمون اللقطات: التعبير عن مدة مستمرة) والمزج (الذي يبرز مضمون اللقطات: التعبير عن مدة مستمرة) والمزج (الذي يبرز انصهار عن البعض الآخر: التعبير عن الزمن الذي ينقضي).

وأريد أن أذكر هنا فيلمًا فريدًا من جميع الوجوه إذ أنه، فيما يتعلق بالزمن، لم يلجأ إلى أي من هذه الوسائل، ولا يتضمن فوق هذا أي علامة مميزة زمنية اجتماعية، وهو فيلم "أوكازان" الذي يسعنا أن نقول عنه إنه فيلم بلا زمن، فالأحداث فيه تتابع دون استشهاد بنتيجة والزمن فيه يمر بعدم الاكتراث المطلق بالواقع، الذي يميز الذاكرة والرؤية الطفولية للأشياء وللعالم. إن الفيلم يخلو من أي تركيز على مرور الزمن أو على دوامه، وكل ما ينصب عليه التركيز هو مختلف الأحداث الصغيرة واللحظات الموجعة في حياة أسرة تمثل "الأم" فيها الشجاعة والإنسانية<sup>(1)</sup>. أنواع البناء الزمني للرواية

لنحاول الآن أن نبوب طرق العلاج المتنوعة التي يمكن أن يفرضها المخرج على السير الزمني العادي للحدث. وفي وسعنا أن نسمي أولى هذه الطرق الزمن المركز وهذا هو الاستخدام المعتاد للزمن في السينما، وقد سبق لي أن أطلت القول في هذه الحيوية الخلاقة للتقطيع والتوليف، ولذلك أكتفي الآن بالتذكير بالمرحلتين الرئيسيتين: أولاً إيضاح استمرار سببي فريد

---

(1) ويحد في فيلم "الطريق" أيضًا هذا الإحساس بالوقت الذي لا يكاد يكون من الزمن، وبانقضاء الأيام غير المتميزة، رغم أن تعاقب الفصول موضح في هذا الفيلم.

وطولي في تشابك المجموعات المتعددة للواقع الجاري، ثم إلغاء الأزمنة الضعيفة في الحدث أي التي لا تساهم مباشرة وبشكل نافع في تحديد المشاهد الدرامية وتطورها، وهذا هو منشأ التركيز في الوقت وذلك الإحساس بالامتلاء الحي الذي نشعر به إزاء الفيلم والذي يعتبر واحداً من أقوى عوامل قوته الساحرة. وزمن الحدث الفيلمي المركز على هذا النحو هو وسيلة جمالية بنوع خاص (قواعد وحدة الحدث ووحدة الزمن، بالرغم من تهمة الطابع المصطنع التي توجه إليها أحياناً بحق، تظل صحيحة تماماً)، لكن هذه الوسيلة مع ذلك تذكرنا بالتعاقبات الآلية وتعاقبات الوعي الواضح في الحياة الحقيقية، وعلى الأخص بالتصفية التي تحدث في الذاكرة لمصلحة الأحداث التي «تتعلق» بنا مباشرة وبشكل عميق، حتى إذا كانت دوافع اختيار ذاكرتنا غير واقعية.

والطريقة الثانية هي الزمن الحقيقي، وقد حاولت بضعة أفلام قادرة أن تحترم سير الزمن في تكامله فتعرض على الشاشة حدثاً تكون مدته مطابقة لمدة الفيلم نفسه. وكان هتشكوك في فيلم «الحبل»، وعلى نحو غير مقصود بلا ريب (أريد أن أقول إن ذلك لم يكن موضع اهتمامه الأكبر) قد احترم هذا الشرط، إذ أدار فيلمه عملياً في لقطة واحدة، فكانت الكاميرا تتبع الشخصيات بلا توقف خلال الديكور، وكانت حلقات الأفلام تتم بدون تغيير اللقطة، بنوع من الاختفاء التدريجية، كما ذكرت. وقد زعمت أفلام أخرى، بطريقة

أكثر منهجية، وفي مدة عرض قدرها ساعة ونصف ساعة، أنها تجعلنا نعيش شريحة - دقيقة المطابقة - من حياة ملاكم «كسبنا هذا المساء» أو عمدة «قطار الظهر». ونحن نجد في هذه المحاولة بالطبع نوعاً من الخيال، فلو لم تكن في أول هذه الأفلام ساعة من ساعات الميادين العامة ظاهرة في اللقطة الأساسية (والساعة فيها 9 والدقيقة 5) وفي اللقطة النهائية (والساعة فيها 10 والدقيقة 15) ولو لم تكن في الفيلم الثاني ساعة حائط ظاهرة في عدة لقطات، لما وجد المخرج أي وسيلة للتحقق مما إذا كان المبدأ الأساسي قد احترق حقاً، فالحق أن الزمن العلمي لا يطابق مطابقة مطلقة، الزمن التصوري، أي الزمن السيكولوجي للمتفرج والذي يتمكن فيه من استيعاب البديهة الذاتية والشخصية للمدة، والتي تتوقف على حالتنا البدنية والعقلية في اللحظة نفسها، وعلى اهتمامنا واندماجنا في الرواية. وأهم من ذلك أن «التقطيع الزمني» قد استبدل به «التقطيع المكاني» أي أن المخرج، بدلاً من أن يختار حسب رغبته شرائح زمنية لوضعها في الفيلم، وفقاً لفائدتها الدرامية فحسب، قد أصبح يلتزم باحترام التكامل الزمني، وصار واجباً عليه أن يحدد اختياره (أو أن هذه على الأقل هي النتيجة المنطقية لنقطة البدء الأساسية)، وذلك لضرورة أن تكون الشرائح المتنوعة للحدث والمكونة للفيلم غي مترابطة في الزمن. وترجع أهمية فيلم «قطار الظهيرة»، فوق تصميمه السابق، الذي هو في حقيقة تبديل لوحدة الزمن، التي تؤكد قيمتها الدرامية السامية،

إلى أنه بتحديدده ميقاً محتوماً ونهائياً للحدث (وصول القطار الذي يقل المجرم الذي أقسم على الانتقام من العمدة) قد أسبغ على المدة الزمنية قيمة مركزة تركيزاً شديداً وجعلها تلعب دوراً درامياً مفعماً بالثقل. والحال كذلك في أفلام عديدة نعرف فيها أنه لا بد أن يحدث شيء ما في لحظة محددة (انفجار قبلية ذرية في فيلم «حتى القتل يرتعدون» أو غير محددة (هجمة البوليس في فيلم «مشرق النهار» تنفيذ الإعدام في فيلم «كلنا قتلة»).

الزمن الملغى: تحت هذا العنوان أريد أن أتكلم عن فيلمين حديثين يقدمان مفهوماً بالغ الجرأة للتوقيت الزمني في الديجيز. والفيلم الأول هو «مدموازيل جولي» من إخراج «آلف سيوبرج» الذي تتبادل بطلته مع وصيف أبيها جان الاعترافات في ليلة عيد القديس يوحنا، فيروي الرجل كيف أنه عندما كان طفلاً طارده مديرة القصر عندما سرق التفاح، وهنا نشاهد مطاردة الطفل، ثم تكشف حركة بانورامية (دون تغيير المنظر) جولي وجان وهما يتنزهان على بعد قليل. وكان فيما روى الوصيف أيضاً أنه ضرب ذات مرة على إثر حماقة أخرى فنى الطفل وهو يجلد بالسوط، ثم ترينا حركة بانورامية الخدم المجتمعين، قبل أن تنتهي إلى وجه جولي في منظر كبير وهي تستمع إلى حكاية جان. وفيما بعد تسكر جولي لكي تنسى عارها، وهي التي منحت جسدها لوصيفها، وتسترجع بدورها ذكريات طفولتها، وهنا نراها - وهي في طفولتها مع أمها قبل موتها

- تمر إلى جوار أبطال الفيلم، في نفس المنظر. وأخيرًا، عندما تعتزم الهرب مع جان، تكسر مكتب أبيها في اللحظة التي يدخل فيها أبوها القصر فتتصور ما سيحدث، وهنا تظهر في منظر قريب بينما يروي صوتها «من خارج الكادر» الأحداث التي تعتقد أنها لا بد واقعة والتي نراها فعليًا تدور وراءها. وعندما يقف أبوها على السرقة يستدعي أحد رجال البوليس، يبدو عليه أنه يريد أن يكلمها، ثم يتعد في النهاية دون أن يقول شيئًا، ووجهه مطبوع بالألم. إن هاهنا إذن تركيبًا جزئيًا بين تعليق «من خارج الكادر» في الزمن الحاضر ومشهد يجسد مستقبلًا (وهو مع ذلك مستقبل متخيل، وسيظل في حيز الإمكان فحسب)، وهذا التركيب ليس فنيًا فحسب بل هو درامي أيضًا، ما دامت الفتاة، رغبة منها في تجنب الوقوع في الموقف غير المحتمل والمهين الذي تخشاه وتتصوره على ذلك النحو، ستقطع عروق عنقها، كإجراء وحيد للخلاص من عارها.

إن التفاعل الزمني الذي حققه سيوبرج على هذا النحو يتضمن حيوية تعبيرية مذهشة، وهو صحيح تمامًا من وجهة النظر السيكلوجية، بالرغم من طابعه الذي لا خفاء في أنه غير واقعي، إن مزج الأزمنة يفسره أن جان وجولي يفكران، وكل شيء في الوعي هو في الحاضر، وسير الفيلم - كما سبق لي أن ذكرت - يشبه إلى حد كبير مجرى الوعي، حيث تسجل المدركات الخارجية الحقيقة وأعماق الحوافز النفسانية النابعة من حكاية الشخص في نفس مستوى

الوعي في اللحظة التي يعيشها. إن الأحداث الحاضرة والذكريات أو "مشروعات" المخيلة تسجل أيضًا في الفيلم، وإن التطابق بين الأمرين لعجيب، في نفس المستوى.

وبنفس الاقتدار لجأ لازلو بنيديك في فيلمه الرائع "وفاة بائع متجول" إلى مزج الأزمنة المختلفة في نفس التصميم الدرامي فالبائع المتجول، ويلي لومان، الذي استهلكته حياة طويلة من العمل الطاحن، تحدث له هلوسات تبعث فترات من الماضي تتجسد في نفس الصورة التي يتطور فيها البطل وبنفس الواقعية. والمثال الأول لهذه الطريقة هو المشهد الذي يجد البطل نفسه فيه مع زوجته في مطبخ بيتهما، والبطل في هذا المشهد مصور ووجهه نحو الكاميرا في منظر قريب، وزوجته جالسة في البعد الثاني، وفي المؤخرة باب يفتح على مدخل البيت. وتقول له زوجته ردًا على ملاحظة أباها: "أنت أكثر الرجال في هذه الدنيا رشاقة!" ثم تضحك، وهنا نسمع انبثاق ضحكة أخرى، أشد قوة وأكثر سوقية، فيلتفت الرجل في مواجهة هذه الضحكة، فنرى أن مدخل البيت قد تحول إلى غرفة زرية من غرف الفنادق، وثمة امرأة هنالك تعيد ارتداء ثيابها، وترد على سؤال يلقيه الرجل على زوجته، بينما هو يتقدم نحو المؤخرة ويدخل الحجرة ويحتضن المرأة. وبعد مشهد قصير يكون تجسيدًا لفترة من الماضي، يعود الرجل إلى المطبخ، إلى الحاضر، ونسمع زوجته ترد على السؤال الذي ألقاه عليها وهو ينتقل إلى الحجرة الأخرى. وهكذا عاش الرجل في مسافة لحظة، مشهّدًا كاملاً



من الماضي الذي جسده المخرج في إخراجه بأن أعطاه نفس الطابع الواقعي الذي يظهر به النسيج الحاضر للرواية ولكن الأمر يتعلق بما هو أكثر من عرض عادي للذكرى، ما دام هناك وجود مزدوج ديجيتيكي في نفس التصميم الدرامي والفني للواقع الموضوعي ولمضمون تذكاري. وهناك مثال آخر في مشهد تال، كان ويلي وهو يلعب الورق مع جاره شارلي يبدأ في استرجاع الماضي عندما يرى صورة لأخيه بن وهنا نرى بن يظهر في مؤخرة الحجرة التي استطلت وأعتمت، ويتدخل في المحادثة الدائرة بين "ويلي" و"شارلي" ويهرع "ويلي" إلى "بن" وينضم إليه وينطلق معه في الماضي.

ونلاحظ إذن أن إخراج بنيديك - التركيبي من الناحية الزمنية - أقل جرأة من إخراج "سيوبرج"، إذ أن رؤى ويلي لومان معروضة كهلوسات، بينما عولج الظهور المتكرر للماضي في "مدموازيل جولي" موضوعيًا كاستذكارات بسيطة للعقل الصافي. وفضلاً عن ذلك فإن الإضاءات "التأثيرية" والمتغيرة في فيلم "بنيديك" تدخل إحساسًا بالاضطراب العقلي والذاتي المرضية اللذين لا وجود لهما في فيلم "سيوبرج". ومهما يكن من شيء، فإن هذين الفيلمين فريدان بطريقتهما الواقعية في تجميد اندماج الزمنين، وهي مشكلة لم تكن حتى ظهورهما قد حلت إلا باستخدام التراكم أو العودة التقليدية إلى الورا.

وأخيرًا: الزمن المقلوب: (المبني على العودة إلى الورا) وهو بلا ريب أكثر الطرق التفسيرية للزمن أهمية من وجهة نظر القصة الفيلمية،

وهو واسع الانتشار في الأفلام الحالية. وبالرغم من أنه لم تنتشر "موضته" إلا منذ نحو خمسة عشر عامًا، فإنه يبدو أنه قد استخدم منذ نشأة السينما. وإذا كانت الرواية، كما هو واضح تمامًا، هي التي أوحى به إلى المخرجين، فإنه ينبغي لنا أن نقر بأن السينما قد استخدمته بتوفيق نادر وثبات عظيم، لأربعة أنواع من الأسباب هي التي سأحاول إيضاها.

#### (أ) أسباب جمالية:

الغرض منها هو التطبيق الدقيق لقاعدة وحدة الزمن (وقاعدة وحدة المكان، على وجه الاحتمال) ونخطئ إذا أسأنا تقدير أهمية وحدة الزمن في تكوين جو درامي. ولقد كانت وحدة الزمن أحد أسباب قيمة أفلام عديدة ("ليلة القديس سيلفستر" و"مشرق النهار" و"ثمانى ساعات من إيقاف التنفيذ" و"المواشي" و"أبواب الليل"... إلخ). وفي الوسع إطلاق وحدة الزمن من عقالها إلى حد كبير في حالة حدث ينقسم إلى شريحتين منفصلتين بفترة زمنية طويلة: فبدلاً من عرض أصول الدراما ثم إظهار خاتمتها بعد عشرين أو ثلاثين سنة، نبدأ الفيلم عند هذه المرحلة الثانية، ثم نقوم بطريقة العودة إلى الوراء بعرض الماضي، قبل أن نعود مرة أخرى إلى الحاضر للوصول إلى خاتمة الدراما. وهكذا يكون العمل الفني مقفولاً على نفسه طبقاً لتناسق زمني يخلع على العمل وحدة مركزة على الحاضر، الذي هو الزمن صاحب الحصة الكبرى، كما أوضحت ذلك أكثر من مرة.

## (ب) أسباب درامية:

والعودة إلى الوراء مستخدمة كذلك لأسباب درامية، وهي في هذه الحالة تقوم على إبلاغ المتفرج منذ بداية الفيلم على سر النهاية وهذا البناء، فضلاً عن الأهمية البنائية التي يقدمها (انظر الفقرة السابقة)، له ميزة عظيمة هي إلغاء كل عنصر مفتعل في تكوين الدراما، راجع إلى الجهل بنهايته، وإسباغ قيمة على المضمون الإنساني للعمل الفني ومتانة بنيانه. وهكذا تساعد هذه الطريقة بقوة على خلق وحدة الأسلوب، ذات الأهمية البالغة في العمل الفني. إنها ترفع من الأحداث طواعيتها الظاهرة وتكشف معناها العميق، بإيضاح تطور الحدث المقبل للمتفرج، وفي حالة فيلم ممتاز مثل "لم ترقص غير صيف واحد" يقوم هذا النوع من السرد الخالي من المفاجأة بتجريد الدراما من كل إثارة ويركز الاهتمام على خط السير السلوكي للشخصيات وعلى البناء الدرامي الذي يبرز بنيانه وصدقه السيكلوجي في هذه الحالة إلى النور الكامل<sup>(1)</sup>. وهذه الطريقة نفسها هي التي نلتقي بها

---

(1) ومن واجبنا هنا أن نعلن الطابع العميق المضاد للدراما (بالمعنى اللغوي الأفضل لكلمة دراما) للإثارة وفظاظته كعامل لإثارة اهتمام المتفرج. ومن المؤكد أن فيلماً يقضي المرء أوقاته فيه وفي التساؤل يرغب فيما عساه يحدث لا يمكن أن يكون فيلماً عظيماً. وأحدث مثال برهاني على هذه الحالة هو فيلم "امرأة شيطان". وقد كتب ريموار: "بني حريص على أن أؤكد عدم إيماني بالإثارة والتوقع القائم على هذا السؤال: "ما الذي سيحدث بعد هذا؟" ... "إن في السينما يقوم ابتداءً من خواص مختلفة على عمق الحقيقة الإنسانية والاقتراب منها لا على رواية مدهشة تتزايد إثارتها" (سينما 55 العدد الثاني صفحة 33). وكم من أفلام حرية بأن تعقد كل قيمتها لو أننا كنا نعرف منذ البداية خاتمتها! ولنلاحظ فضلاً عن ذلك أن أحسن أفلام هتشكوك "سيد الإثارة" التقليدي هي تلك التي يقل فيها عنصر الإثارة

ففي فيلم «تأمين على الموت» حيث يبدأ الفيلم عندما يصل موظف التأمين الجريح إلى مكتبه ويجلس أمام جهاز الدكتافون لكي يروي قصته، وكون المتفرج يعرف أن الدراما ستنتهي نهاية سيئة بالنسبة إلى البطل يدخل جوًا من حتمية القدر يساهم كثيرًا في تكوين الطابع الساحر للفيلم. وفي الوسع أن نلاحظ فضلًا عن ذلك أن هذا البناء يكتفي بإقامة الأمر الواقع على غرار التراجيديا القديمة، فإن النهاية المحتومة لحكاية أوديب أو أنتيجون معروفة سلفًا، ومع ذلك فإن هذا لا يضعف من قدرة الدراما على إثارة رعب المتفرجين. وهذا هو ما أحسن فهمه لورنس أوليفيه وأورسون ويلز عندما فتح كل منهما فيلمه على صورة الموكب الجنائزي لهاملت ولعطيل.

#### (ج) أسباب سيكولوجية:

وفي وسع الأسباب السيكولوجية أيضًا على سبيل المثال، هي الحالة التي تحدث عندما يكون الفيلم مركزًا على شخصية تسترجع ذكرياتها، فبدلًا من إدارة الحدث بإدخال البطل فيه بوصفه عنصرًا من عناصره، يكون من الأصوب تركيز الدراما عليه، يجعل أكبر جزء من الفيلم تجسيدًا لذكرياته، بحيث يسترجع البطل، وقد بلغ أوج

مأساته، وفي تمزقات متتابعة، الظروف التي قادته إلى تلك الذروة من اليأس والضياع. إن عامل المصنع في فيلم "مشرق النهار" عندما يتحصن في حجرته بعد أن صرع مروض الكلاب تعاوده رؤى مراحل غرامه الذي عظمه شر الرجل الآخر، وتلميذ "شيطان الجسد" يرى في ذاكرته انبثاق مراحل حبه للشابة التي ماتت، و"لورا" بطلة "لقاء قصير" بعد لقائها بالشاب أليك تعود إلى بيتها حيث تعاودها في ألم رؤى اللحظات القصار في هذا الحب المستحيل الذي قادها إلى حافة الانتحار، وفرنسوا دونج - وقد رقد طريح فراش في المستشفى بعد أن سمعته زوجته - يستعرض الماضي محاولاً اكتشاف "حقيقة بيبي دونج"، أما الأفلام التي تتضمن شهادات متعددة عن حادثة واحدة أو شخصية واحدة فهي تظهر كتطور لتلك الطريقة في السرد الروائي، ويبدو أن في الوسع إرجاع مولدها إلى الفيلم "توماس" (1933) حيث أظهرت حياة رجل كما يرويها على التوالي شخصان يسيران في جنازته. وتكاد هذه الطريقة تكون قد استخدمت مرة أخرى بنصها في فيلم "إله بدون اعتراف" للمخرج أوتان لاراه. وفي أفلام أخرى سابقة لهذا الفيلم - ولكن بطريقة أكثر حرية - هي "المواطن كين" و"ماري مارتين" و"راشمون" و"الحياة الوردية"، وترجع أهمية هذه الأفلام إلى أنها تكون نوعاً من الدراسات للظواهر الغريبة نظراً إلى أن الشخصية فيها تكون دائماً معالجة من الظاهر وطبقاً لوجهات النظر المختلفة التي تسمح بحصر شخصيته أو التي تبدى، على العكس من

ذلك، كعناصر (فzورة) يظهر تجمعها في النهاية مستحيلًا، فإن فيلمًا مثل "المواطن كين" يدل على استحالة النفاذ إلى السر الحميم ل حياة رجل، بينما يكون فيلم "راشومون" دليلًا لاذعًا على نسبية المعرفة وعلى أن اعتمادنا ينبغي أن يكون قليلًا على موضوعية الشهود المختلفين لحادث واحد. ولقد درس فيلم "الحياة الوردية" - في اتجاه مماثل - حالة مرضية معينة من حالات الميل إلى الكذب فإن ملاحظ المدرسة في هذا الفيلم يقص نجاحه في مغامرات عاطفية سيعترف آخر الأمر بأنها من تزييف خياله، ونحن في هذا الفيلم نرى الأحداث كما وقعت في الحقيقة، أي أن موضوعية الحكاية تجد البرهان عليها في أن الطفل الشاهد على خيبة الملاحظ التعس موجود في جميع اللقطات. وبطريقة مماثلة، قام فيلم "عبة الخيول الخشبية" على سلسلة من العودات إلى الورا تبررها وجهة نظر مزدوجة: ذكريات الزوج المهان، والحكاية التي تقصها حماته وقد أدى ذلك إلى إظهار بضعة أحداث، لا مرتين فحسب بل ثلاث مرات، مثل رحيل المرأة الشابة في يوم بيع اللعبة وهو حادث نراه في ذكريات الزوج، وفي حكاية الحماة، وأخيرًا "موضوعيًا". ولدينا آخر الأمر ما يمكن اعتباره مثالًا لطراز ثالث من العودة إلى الورا يبدأ كل منها بوجه من وجوه أقارب المتهمين المختلفين، ولا ريب أن المخرج قد أراد بهذا أن يبين أن الدراما تدور أولًا في ضمير الأقارب، ما داموا هم المسئولين مسئولية أساسية عن ضلالات أبنائهم المجرمة.

#### (د) أسباب اجتماعية:

وأخيرًا، يمكن أن يكون تبرير العودة إلى الوراء راجعًا إلى أسباب اجتماعية فإن فيلم "جريمة السيد لانج" يبدأ عند وصول البطل والغسالة إلى الحدود البلجيكية، وتعلم هي أنهما مطاردان بتهمة القتل، فتتولى رواية حكايتها لزبائن الكباريه الذين تعرفوا عليهما، حتى يحكموا بأنفسهم ويختاروا بين تسليمهما إلى العدالة أو تركهما يعبران الحدود. وهذه المقدمة - العقيمة في الواقع - هي بالطبع احتياط ذو طابع اجتماعي، بقصد تجريد الرقابة من سلاحها، إذ أن الرقابة لم تكن مiale إلى التساهل مع فيلم يقتل فيه رجل سيئ من أصحاب العمل على يد رجل يرأس جمعية تعاونية عمالية، وهو عمل يزداد معناه دقة في الوقت الحاضر عندما نعرف أن مخرج الفيلم رينوار كانت له عند ذاك آراء يسارية متطرفة، وأن الفيلم خرج إلى الشاشات الباريسية في شهر يناير من سنة 1936، أي قبيل انتصار الجبهة الشعبية في الانتخابات بأشهر قليلة. ثم إن الواقعية النهائية التي نرى فيها أبناء الشعب يبرئون القاتل كانت في الوقت نفسه إحياء للجمهور. ومن المؤكد فعلاً أن المتفرج يتقمص موقف القوم في الكباريه وينساق إلى اعتناق الحكم الذي يصدر عنه في هذه القضية.

والوسائل الفنية الخاصة بإدخال وسائل من الرجوع إلى الوراء قليلة العدد نسبياً، إذ يشترط فيها أن تكون واضحة. فالانتقال إلى

الماضي ينبغي فعلاً أن يكون مفهومًا من المتفرج، ولهذا السبب كان إدخال "العودة إلى الوراء" يستند أساسًا إلى طريقتين: الحركة إلى الأمام، والمزج: وقد عرفت الحركة إلى الأمام من قبل بوصفها العلامة الموضحة للانتقال إلى داخل النفس، أما المزج فهو الذي يكون - ماديًا، وبالتالي سيكولوجيًا - نوعًا من الاندماج بين لقطتين للواقع، كما لو كان الماضي بدوره حاضراً. وإذن فإن الكاميرا تتقدم إلى الأمام لكي تتوقف في مواجهة الوجه في منظر كبير (فيلم "لقاء قصير") أو تنعطف بعد ذلك قليلاً في مواجهة عمق محايد وغير محدد، كالذكرى (فيلم "عطلة آخر الأسبوع المفقودة")، ثم يكون إدخال الماضي بواسطة مزج، وبشكل أندر بواسطة اختفاء تدريجي قصير. وفي عهد السينما الصامتة كانوا يكثرون من استخدام القفل التدريجي الدائري ثم الفتح من نفس النوع. أو يتم الانتقال بواسطة مرآة (فيلم "الشیطان في الجسد") ينظر فرنسواه في مرآة، ثم يدخل مزج مركب مع تشويه الشريط الصوتي صورة مارت وهي تنزه. وفي فيلم "مونیکا" يشيع السواد في الديكور الذي تعكسه المرأة التي يقف أمامها الولد، ثم تظهر مونیکا عارية تتأهب للحمام، أو بواسطة صورة (فيلم "مدموازيل جولي") أو شيء مفعم بالذكريات يستخدم كعنصر فعال للتغيير (مشبك في فيلم "مشرق النهار") أو أخيراً أي شيء لا يكون له دور درامي وإنما يستخدم ببساطة كاصطلاح مشترك بين اللقطتين المرتبطتين بالمزج. والانتقال البصري يبرزه الشريط الصوتي بطرق متنوعة:



(أ) انتقال واقعي في معظم الأحوال ويتم بانحلال الأصوات (اختفاء صوتي تدريجي).

(ب) تدخل من الموسيقى يبرز الانتقال بنغمة متميزة وذات طابع غنائي يكون المتفرج قد عرف كيف يتعرف إلى دخولها في زمن آخر (فيلم «مشرق النهار»).

(ج) تشويه الصوت الذي يعبر عن الغوص في الماضي (فيلم «الشیطان في الجسد»).

وينبغي آخر الأمر أن نشير إلى ذكريات شباب العالم، بطريقة العودة إلى الورا، عند سرير موت زوجته في فيلم "متشورين": إن الماضي هنا يدخل بدون أي وسيلة انتقال بصري (بقطع صريح)، لكن النزهة في المروج - التي تكون العودة إلى الورا - مصحوبة بلازمة موسيقية مرحة وألوان ساطعة متناقضة مع حجرة الموت. كما أن في فيلم "صالحات للقتل" سلسلة من العودات إلى الورا حققها المخرج "ديكوان" باختفاءات مصحوبة بانتقالات على أصوات عنيقة: رعد، وضجة قطار. وأشير أيضًا إلى مؤثر على هامش المزج يتكون من إدخال الماضي بتغيير غير محسوس في إضاءة الديكور (انظر هامش صفحة 270) فعندما يعود بطل فيلم "بيت الغرباء" إلى البيت الذي عرف فيه الهناء فيما مضى ويصعد في سلمه الكبير، يغوص في الماضي. أما بطل فيلم "وفاة بائع متجول" فإنه عندما يفكر في أولاده وهم يلعبون السيارة الفورد العتيقة فيما مضى، يمتلئ المطبخ فجأة بالشمس، ويخرج الرجل إلى الحديقة فإذا هو في تاريخ سابق بخمسة عشر عامًا.

وينبغي لي أن أتكلم الآن عن فيلمين حديثين يقلبان الطريقة التقليدية للعودة إلى الوراء، بإدخالهما في مشهد الحاضر "في الحاضر" لقطات أو مشهداً كاملاً "من الماضي" بدون أي انتقال فني بصري أو صوتي، وبدون تمهيد غير عبارة من الحوار (قد لا تكون موجودة دائماً)، وهذان الفيلمان هما "مسيو ريبوا" و"قضية موريزيوس" اللذان يقذفان في وجه المتفرج بالماضي والحاضر في امتزاج محير أحياناً، وإن يكن دائماً هائماً من وجهة نظر اللغة الفيلمية. إن مشكلة وضوح الفيلم للجمهور مثارة هنا كما لم تثر في أي فيلم آخر، وإني أميل إلى الاعتقاد بأن من بين المتفرجين من لم يتمكن فعلاً من التقاط الانتقال إلى الماضي، على الأقل في البداية، عندما تظهر (في فيلم "مسيو ريبوا" مثلاً) حلوى البودنج وهي تتحطم في المدفأة دون أن يكون هناك ما يجعلنا نتوقع أي استرجاع بصري للماضي من جانب البطل. وهذه الحرية التعبيرية نفسها نجدها في "قضية موريزيوس" حيث تغزو الحكاية أعسر على الفهم نتيجة للعودات إلى الوراء "من الدرجة الثانية" التي نقدم لها هذا المثال: يطلب النائب العام دوسيه القضية ويشرع في قراءته من جديد (عودة إلى الوراء من الدرجة الأولى): نرى استجواب قاضي التحقيق للمتهم ليونارد الذي يروي الظروف التي عرف فيها أنا (عودة إلى الوراء من الدرجة الثانية): ليونارد يتعرف إلى أنا ويحاول كسب عطفها، ثم بعد ذلك تحدث عودة إلى الوراء من الدرجة الأولى (الاستجواب) ثم إلى الحاضر (النائب العام يقرأ الملف)<sup>(1)</sup>.

---

(1) ونجد عودة إلى الوراء من الدرجة الثانية أيضاً في فيلم "وفاة نائع متجول": فالمثال الأول الذي قدمته من هذا الفيلم (المشهد الذي تضحك فيه البغي) هو

ومع ذلك فإن هذه ليست أول مرة تستخدم فيها العودة إلى الوراء بالقطع الصريح: فنحن نجد مثلاً له في فيلم "أوكازان" الذي لم يعرض إلا حديثاً رغم أنه أخرج في سنة 1952 ففي اللحظة التي يسترجع فيها الأب والأم ذكريات الماضي، تتدخل لقطة تظهرهما شابين حديثي العهد بالزواج مع طفلين صغيرين. ومع ذلك فإنه يبدو أنه يلزمنا الرجوع إلى ما وراء ذلك لاكتشاف أصل الطريقة، إذ أن فيلم "طريق إرنوا" الذي أخرجه "ديلوك" في سنة 1922 يتضمن لقطة مدخلة بدون وسيلة للانتقال في مشهد تروي فيه إحدى الشخصيات أحداثاً تخصها، وهذه اللقطة تظهر جزءاً من تلك الأحداث، لكن الضعف في حساسية الأفلام في ذلك الوقت لا يسمح بأي يقين تام يؤكد أحد الأمرين التاليين: هل الأمر هنا متعلق بطريقة تعبيرية من إرادة في المخرج، أم أنه مجرد حالة عيب في نسخة الفيلم؟ إن عدم وجود هذا اليقين هو بلا ريب أخطر عيب في تاريخ السينما، وأن الفيلم ليتعرض أكثر من أي شيء آخر، كوثيقة، لعطب الزمن.

ومن المهم أخيراً أن نذكر أن رينيه كليمان قد حاول في فيلم "قصر من زجاج" ما يمكن أن نسميه "التنبؤ بالمستقبل" أي عرض المستقبل

---

عودة إلى الوراء بالنسبة إلى مشهد المطبخ مع الزوجة، الذي هو نفسه عودة إلى الوراء (استرجاع لإحدى ذكريات البطر) بالنسبة إلى حاضر الفيلم. والطريقة نفسها موجودة في فيلم "المرّة غلط" البطلة (حاضر) تسترجع في ذاكرتها الطيب وهو يروي (أول درجة) أزمنة مريضة (ثاني درجة).

في مشهد في الحاضر، وإن يكن مستقبلاً حقيقياً لا مجرد مستقبل متخيل، ونحن نتذكر أن الشابة إيفلين وصاحبها ريمي في حجرتهما بالفندق يتجاوزان الساعة التي كان على الفتاة أن تنصرف فيها لركوب القطار، وهنا يضع المخرج (بعد مزج بين ساعة الشاب وساعة الحائط) لقطة مصباح النعش مع جسد إيفلين ولقطة الزوج وهي يتلقى النبأ المفجع، ثم، بعد هذا التدخل من القدر، نعود إلى الحجرة، فتنبه الفتاة وصاحبها إلى تأخر الوقت، فينطلقان في عجلة إلى المحطة رغبة في الوصول إليها قبيل تحرك القطار إلى "برن". فلما تبين الفتاة عبث هذه المحاولة تقرر ركوب الطائرة. وينتهي الفيلم على لحظة الوداع - الذي كان البطلان يحسبانه وقتياً - لجهلهاما بحتمية المقدور. إن المتفرج هنا، كما كان الحال أمام التراجيديا القديمة، مطلع على سر النهاية التي سيحطم فيها القدر هباء البشر. ولقد كان حتماً على هذا التوليف الجريء أن يحدث صدمة درامية فريدة للمتفرج أو يظل غير مفهوم منه، وهذا هو ما حدث فيما يبدو، فإني أعرف أشخاصاً لهم ألفة بالسينما ومع ذلك لم يلتقطوا سبب وجود هذه اللقطة في تلك اللحظة. وما إن مرت بضعة أيام على عرض الفيلم حتى نقلت لقطة الحادثة إلى نهاية الفيلم. وفي هذا موضوع حسن للتأمل في تكوين اللغة الفيلمية: كيف ولماذا تصير وسيلة تعبيرية مفهومة من المتفرج؟ وهل أجرؤ على أن أزعّم أن القانون الذي أعتقد أنني تمكنت من صياغته في نهاية الفصل الخاص بالتوليف يقدم الجواب على هذا السؤال؟ إن

توليف كليمان يظل غير مفهوم لأننا لا نستطيع أن نعرف المستقبل، وكل ما يسعنا هو أن نرهبه (انظر مثال "مدموازيل جولي") أو نتصوره كما نتمنى أن يكون (مثل حلم شارلي شابلن إذ يرى نفسه في بيت مزود بجميع وسائل الرفاهية الحديثة في فيلم "الأزمة الحديثة") أما العرض اللفظ في الحاضر لمستقبل حقيقي فهو لا يطابق أية تجربة أصيلة للكائن البشري، ولذلك يعجز عن فهمه، على الأقل إلى أن يعرف كيف يفهم معناه.

ولنختم القول، بعد هذا القوس الذي فتحناه، بأن العودة إلى الوراء هي إذن طريقة تعبيرية ملائمة إلى أقصى حد، لعدة اعتبارات: فهي تسمح بمرونة عظيمة وحرية كبيرة في السرد، إذ أنها تسمح بقلب التواريخ، وهي تسهل المحافظة على الوحدات الثلاث التقليدية (أو على الأقل أهمها وحدة الزمن، ما دامت وحدة الزمن، ما دامت وحدة الحدث سائرة من تلقاء نفسها) بتركيز الفيلم على خاتمة الدراما المعروضة، كحاضرها هنا لوعي ديجيتيك، ويجعل الفترات الزمنية الأخرى والأماكن الأخرى ملحقات خاضعة ومشمولة بالحدث الرئيسي. إن الماضي يصير حاضرًا حقًا، كما أن "الجهات الأخرى" تصير "هنا" في الوعي، ولا تعود بقيد الأحداث زمنية مباشرة بل سببية، أي أن التوليف مؤسس على الانتقال إلى الماضي بعرض أسباب الوقائع الحاضرة وإذن فإن تتابع الأحداث طبقًا لعلها المنطقية يكون موضع المراعاة، لكن التاريخ الدقيق يكون مقلوبًا ومعادًا بناؤه كوظيفة لوجهة نظر ذاتية في الغالب. إن وجهة النظر الذاتية

لهي على كل حال التي تتحكم في السرد، في كل استخدام أصيل وخصب لهذه الطريقة. إن العودة إلى الوراء تخلق إذن مضمراً داخلياً مطاطاً بشكل مدهش، مركزاً إلى درجة كبيرة، ودرامياً على الأخص بشكل رائع. وهذا الزمن يخلع على الحدث مزيداً من وحدة الأسلوب ويسمح بإدخال السرد الذاتي بشكل طبيعي تماماً، بضمير المتكلم، الذي عرفنا قوته وغني المجالات السيكلوجية التي يفتحها للسينما.

## الفصل الرابع عشر

### المكان

«السينما هي فن المكان» هكذا عنون موريس شيرر منذ عهد قريب مقالاً هاماً عبر فيه عن الفكرة القائلة بأن «المكان» فيما يبدو هو الشكل العام الجوهرى للحساسية في السينما، باعتبارها فناً بصرياً<sup>(١)</sup> كما أن إليي فور من جانبه، وفي نص مشهور معنون "تأملات في السينما" قد كتب: إن السينما "تجعل من المدة الزمنية بعداً من أبعاد المكان"<sup>(٢)</sup> وهاتان شهادتان ترميان إلى تأكيد أولوية المكان في تعريف نوعية فن الفيلم.

ومن المؤكد أن السينما هي أول فن استطاع بهذا القدر من الاكتمال أن يحقق لنفسه السيطرة على المكان، على الأقل منذ خمسة عشر عاماً، كما يلاحظ ذلك بحق موريس شيرر، بعد أن اتسمت مرحلة التوليف المنتصر «بضعف في معنى المكان» في الصورة. وقد رأينا أن اكتشاف القطع وأسباباً فنية ملحة هي التي أدت إلى تجزئة العالم الديجيتيكي، نظراً إلى أن «جمالية التوليف» قد زادت التركيز

---

(1) مجلة السينما - العدد 14 - يونيو 1948.

(2) كتاب "وظيفة السينما" - الناشر بلون - 1953.

على التعبير لا على الوصف ولقد كان من اللازم انتظار عودة اكتشاف عمق الصورة لإدخال أبعاد المكان إلى الدخول في الصورة، وكانت أسماء "رينوار" و"ويلز وايلر" و"هتشكوك" هي علامات الطريق في هذه المرحلة الجديدة من مراحل السينما. واليوم يرمي عمق الصورة وحركات الكاميرا بشكل متزايد إلى الحلول محل التوليف، إن الفيلم مثل "المتعطلون" دلالة فريدة على هذا التطور.

والسينما تعالج المكان بطريقتين: فهي إما أن تكتفي بأن تعيد بناءه وتجعلنا نجول فيه بحركات الكاميرا (وقد كتب بالاش: بحركات الكاميرا يغدو المكان نفسه ملموسًا، لا مجرد صورة للمكان معروضة في المنظور الفوتوغرافي)<sup>(1)</sup> أو فهي "تحققه" بخلق أبعاد مكانية إجمالية تركيبية يدركها المتفرج من تراكب وتتابع أماكن جزئية قد لا تكون لها أية علاقة مادية فيما بينها. ونحن نعرف تجربة "كوليشوف" التي أوضحت ما كان يدعو "الجغرافيا الخلاقة" إذ جمع المخرج السوفييتي أربع لقطات تمثل على التوالي:

- 1 - رجل يمشي من اليسار إلى اليمين.
- 2 - امرأة تمشي من اليمين إلى اليسار.
- 3 - الرجل والمرأة يلتقيان ويتصافحان.
- 5 - الشخصيتان تصعدان بخطى متناسقة على سلم.

---

(1) كتاب "الفيلم" - صفحة 154.



وبالرغم من أن اللقطات قد التقطت في أماكن شديدة التباعد (فالبيت الكبير لم يكن غير البيت الأبيض في واشنطن مأخوذ من فيلم أمريكي، واللقطة رقم 5 صورت أمام كاتدرائية في موسكو) فقد أعطى المشهد إحساسًا بوحدة مكانية كاملة<sup>(1)</sup>. والمساحة الفيلمية مكونة دائمًا على هذا النحو من أجزاء وقطع، وإنما تأتي وحدتها من تراكبها في تتابع خلاق.

لكن أيسعنا بعد أن قررنا هذا أن نقول إن السينما هي أولاً فن مكان؟

وإني أعتقد ذلك، إذ أن المكان ليس أقوى ما يفرض نفسه علينا منذ البداية عندما نواجه الفيلم، بل الزمن.

والحق أننا نستطيع أن نستوعب فيلمًا يكون زمنيًا بحثًا، أي تكون صورته بيضاء من مبتدئه إلى منتهاه، وفي وسعنا إذن أن نتكلم عن زمن الفيلم (زمنه البحث، زمن العرض، مدة وجود العمل الفني أمام أعيننا) قبل أن نتكلم عن الزمن في الفيلم (زمن الحدث) زمن الشخصيات، المدة كما تستمر في العمل الدرامي الذي (يخلقه الفيلم).

ولكننا، على العكس من ذلك، لا نستطيع أن نتكلم عن مكان الفيلم (باستثناء واحد، هو بعض الأفلام غير التصويرية، مثل أفلام "فيشنجر" و"لين لاي" و"ماك لارين") بينما يسعنا ذلك بالنسبة إلى

---

(1) ما ذكره يودوفكين في كتابه "فن الفيلم" صفحة 60.

الرسم مثلاً، حيث يكون من الممكن أن نميز مكاناً "منظماً" (السطح المربع لقماش اللوحة) ومكاناً "معروصاً" (العالم ذو الأبعاد الثلاثة الذي تظهره اللوحة): إذ أن الشاشة ليست سطحاً بل فتحة وعمقاً، وقد قلت إن الشاشة وإطارها ينبغي أن يظلا مضميرين خشية إدخال مفهوم خاطئ (ثابت وتصويري) للصورة الفيلمية. وإذن فإنه لا يسعنا أن نتكلم عن مكان الفيلم بل عن مكان في الفيلم فحسب، أي المكان الذي يدور فيه الحدث في العالم الدييحييكي.

ويبدو لي إذن أنه مما لا يمكن إنكاره أن السينما هي أولاً فن زمني ما دامت هذه البديهية هي التي تلتقط مباشرة في كل خطى فهم الفيلم، على المستوى القطعي الصريح (الفيلم هو تتابع زمني للصور) وفي الوقت نفسه على المستوى الأكثر عمقاً ونوعية: إذ أن السينما "تدخل في الزمن" كل ما تعرضه، وهذه هي الفكرة التي أريد أن أبسطها.

«أعرض على الشاشة شيئاً مما يوصف بالجمود، القمة البعيدة لغابة مثلاً، أو البحر عند الأفق، أو المنظر العام لمدينة، فإذا بجمود العالم يختفي في الحال، وإذا بكل شيء، مرور النسيم، وتساقط قطرات الماء الصغيرة، والحركة غير المحسوسة للهواء الساخن، ولل سحب، ولل دخان ولل تراب، تطبع المجموع بحياة هامسة... وإذا بالوجود الذي كان منذ قليل جامداً ينبض بالحياة ويتفزز»<sup>(1)</sup>. وقد

---

(1) إيلي فور - وظيفة السينما - صفحة 80.

حانت اللحظة لإعادة ذكر كلمة "كوهين سيا" أن الكاميرا تجهل الطبيعة الميته. وقد رأينا ذلك عند الكلام عن الإسراع بالزمن في السينما، إذ تدخل السينما في كل ناحية حركات وإيقاعات، وتسجل انسياب الأشياء وتلاشيها، وتجعل من وجود العالم شيئاً لا راد له ولا دافع من الأحاسيس الهاربة. إن إدراكنا للواقع هو أولاً "ديناميكي مكانياً" فنحن نجرب المكان، بينما نحن نعاني الزمن، الذي يفرض نفسه علينا موضوعياً ويستمر بلا توقف، حتى إذا لم نكن على وعي تام بمدته. وعلى العكس من ذلك تعطي السينما قيمة للزمن وتقوي سيطرته علينا وتجعله محسوساً بالنسبة إلينا إلى حد المضايقة وفي وسع الفيلم أن يمزق المكان الحقيقي ويعيد بناءه بأكبر قدر من الحرية أما الزمن فهو على العكس يحتفظ بسلطانه حتى في الأفلام التي تقلب مجراه تماماً. وقد تغلو في ذلك إلى حد استبدال مشهد زمني بمشهد سببي كما سبق أن أوضحنا. واستبدال النظام التاريخي بنظام منطقي على المتفرج أن يفسره. ويرجع هذا إلى أن المكان لا معنى له، وأنه لا يعبأ بالطريقة التي نستخدمه بها، وأنه متأهب لجميع أنواع التقطيع والتجميع بعكس الزمن الذي له بناؤه الموجه الفريد، الذي يفرض على إدراكنا سيره الذي لا يقاوم ولا يراجع. ويبدو إذن أن السينما تقيم امتيازاً للزمن وتكثيفاً للمدة يجعلنا نتصورها بطريقة أكثر فعالية ووعياً بما للسينما من طرق متنوعة للمعالجة تفرضها على الزمن. وأنا لا أعتقد أن الإضافات الجوهرية

التي استحدثتها السينما تكمن مثلاً في قدرتها على نقلنا في لحظة من باريس إلى لندن (وهي تجربة سيتاح لنا أن نعيشها في الواقع بفضل تقدم وسائل المواصلات الراهنة) بل قبل كل شيء في الإمكانية التي ترينا بها برج إيفيل في عز الظهر ثم في الحال في لحظة الغروب (وهي تجربة لن يقدر لنا قط أن نعيشها، لأنها تتجاوز وسائلنا البشرية). وهذه السيطرة على الزمن هي التي تتيح للسينما أن تكشف على أحسن وجه الأهمية الاستثنائية والحدة المطلقة لإمكاناتها الفنية والجمالية.

لكن إقرار هذه الأولوية التي يتمتع بها الزمن لا تحول دون تسجيل القول إن العالم الفيلمي هو تكوين عقدة زمنية مكانية مشابهة للعقدة التي تكون حدود حياتنا الواقعية: ففي الحالتين يكون الزمن وحده محسوساً ومدرّكاً كبديهيته مباشرة (أو بالأحرى: بديهية المدة، إذ أن اصطلاح الزمن يتضمن منهجاً لمراجع ذات طابع اجتماعي) بينما ينبغي علينا لكي ندرك المكان أن نجربه بوسائلنا الخاصة أو بحركات الكاميرا. إن العالم مكان ذو ثلاثة أبعاد، لكن كل بعد منها مزدوج فهو أولاً مدة، ثم هو بعد ذلك - وبشكل اختياري - طول أو عرض أو ارتفاع، إذ أن تجربتنا للمكان تظل دائماً طارئة وخاضعة في جميع الأحوال للزمن الذي لا يسعنا الإفلات من معاناة استبداده. وهذا هو المعنى الذي أعتقد أننا يجب أن نفهم به قانون "إيلي فور" الذي ذكرته في مستهل هذا الفصل: فهو صحيح في الواقع، لكنه أكثر صحة في السينما، حيث الزمن مكثف وحيوي.

فالعالم الفيلمي إذن يعيد تكوين العلاقات المكانية الزمنية للعالم الواقعي، بدقة مقيمة ببساطة، وهذا واحد من أكبر أسباب هيبة السينما النوعية وأصالتها المطلقة إذا قورنت بكل الفنون الأخرى.

ومن المفيد عند هذه النقطة من تحليلنا أن ندرس - بشيء من الإسهاب - المساحة التشكيلية في الرسم، التي تشخص المساحة الفيلمية، سلفاً، وعلى خير وجه، وأن نرى الحلول المختلفة لهذه المشكلة خلال القرون، مشكلة العلاقات بين المكان والزمن.

ففي مؤلف وافر الخصوبة<sup>(1)</sup> حل بيير فرنكاستل تطور مفاهيم مساحة الصورة منذ عصر النهضة الإيطالية إلى مدرسة التأثير بين المعاصرين في الرسم الفرنسي. وأريد، مستوحياً كتابة، أن أجمل هذه الدراسة، محاولاً إكمالها بتحليل شخصي لمختلف الحلول المتنوعة التي عرضت لمشكلة العلاقات بين المكان والزمن في تركيب معقد بصري تصويري.

ومن الخطأ حقاً أن نعتقد أن الرسم، ما دام يظهر منظرًا جامدًا للعالم، لا يثير مسألة المدة، فالأمر على العكس من ذلك، لأن الفنانين، نتيجة لهذا القصور النسبي، قد حاولوا أن يعوضوا، بوسائل بصرية، استحالة التعبير عن الزمن.

---

(1) الرسم والمجتمع - ليون، 1951.

ففي سنوات حقبة 1400 من عصر النهضة الإيطالية كانت المساحة التشكيلية في الرسم مباشرة بما ستصير إليه المساحة التشكيلية للمشاهد المسرحي الكلاسيكي «على الطريقة الإيطالية»: فهي تمثل مكانًا ثلاثي الأبعاد مقطوعًا من العرض ومن الارتفاع بإطار اللوحة، ومقفول العمق بجدار (كما يقفل الجدار الخلفي المشهد المسرحي) أو مفتوحًا على منظر بانوراما مشابه لستارة المؤخرة في المسرح)، لكن هذه المساحة المبنية جزائيًا ليست لها بذاتها قيمة تصويرية، فما هي إلا إطار بسيط ممنوح للحدث، وعون غير تجريدي تمامًا في أساسه، لكنه مبني خضوعًا لاحتياجات «إخراج» المضمون التصويري. والمكان، على أي حال، خاضع خضوعًا مطلقًا للحدث، فهو وسيلة لا غاية تشكيلية. ووجهة نظر «المتفرج» لهذا المكان هي بعينها وجهة نظر الجالس في الصفوف الأولى في المسرح، أي وجهة نظر من مواجهة المتمثلين بارتفاع قامة الإنسان. إن المنشآت المصورة مفتوحة من جهة الصالة. ويطابق ترتيب التصميمات الدرامية - ابتداء من مسافة معينة من نور «المسرح» الأمامي - وجهة نظر المتفرج في المسرح. فالمكان، باختصار، يكون مبنياً كله بناء متفقاً عليه بالنسبة إلى المتفرج، ومؤدياً لوظيفة بناء مكاني طولي.

في مثل هذا المفهوم للمكان، ماذا يكون مصير تصوير الزمن؟

حسنًا! إن الزمن هنا يعرض باللغة المكانية: فعندما يرسم جيوتو على جدران كنيسة سكروفيني في بادو مراحل حياة المسيح، نجد سطح النقش الحائطي بتمامه مجزئًا إلى عوالم صغيرة يظهر منها

مشهدًا: فالمكان هنا دعامة بحثة، كما هو الحال في عمل فني آخر لجيوتو هو «مولد القديسة إليزابيث» الذي نرى فيه العذراء وهي راقدة في مبنى، ذات اليمين، وإليزابيث ذات اليسار وهي تقدم إلى القديس يوسف، والمشهدان منفصلان بعמוד يحدد مسافتين تكعيبيتين. وقد كتب فرنكاستل: «إن علاقات الأماكن فيما بينها ليست غير صلات عبور أو تتابع»<sup>(1)</sup> لكننا نلاحظ منذ تلك الحقبة نفسها ميلاً إلى التوحيد التشكيلي بواسطة وحدة مكانية مشددة: ففي لوحة «الطوفان» لباولو أوشيللو نجد أنفسنا أمام «تكوين تركيبى» تعرض اللحظتان المتتابعتان فيه من حدث واحد كما لو كانتا متراكبتين، لكنه لا يوجد فيه غير نظام تشكيلي واحد. هناك حقًا نوحان، وعلى الأخص سفينتان، لكن نوحًا الأول ينظر إلى نفسه في الثانية. ولقد سبقت الوحدة التشكيلية التوحيد الرمزي<sup>(2)</sup> «ويبدو لي أن في وسعنا أن نجد اصطلاح هذا التوحيد للمكان في أثر فرنسي من نفس العهد، نستطيع أن نراه في متحف اللوفر في لوحتي الرسام هنري بلشوز «المناولة الأخيرة» و«استشهاد القديس ديس»، ففي مكان ضيق ووحيد راكب الفنان ثلاث لحظات متتابعة من اليمين إلى اليسار: القديس ديس واقفًا أمام النطع، ثم راكعًا وقد حز في عنقه سيف الجلال، وأخيرًا جثته ممددة وراء النطع وقد تدرجت الرأس إلى المنظر القريب في مقدمة

---

(1) الرسم والمجتمع - صفحة 21.

(2) الرسم والمجتمع - صفحة 37.

الرسم. وهناك إذن وحدة تشكيلية كبيرة (نفس المكان ونفس الجلاذ ونفس النطع) مع وجود التتابع الدرامي (القديس ثلاث مرات). ونلاحظ إذن خلال هذه الحقبة الأولى تطورًا للمكان المنظور إليه بوصفه إطارًا بسيطًا متفققًا عليه لمكان هو غاية في ذاته ويملك وحدة بنائية تشكيلية. لكن الوحدة الزمنية أو الدرامية إذا فضلنا هذا التعبير، غير محققة، والمراحل متراكبة مختلفة الارتباط.

وقد تأكدوا غزو المكان طوال الحقبة الكلاسيكية، فصار أكثر حرية، منذ تحرر من طابعه المسرحي الأصيل، وأقل فوضوية، لأنه خضع للمنهج الدقيق للمنظور الهندسي. ومهما يكن من شيء فقد تم الاعتراف نهائيًا بالوحدة التشكيلية للوحة بوصفها رقيمة، لكننا سنرى أن وحدتها الدرامية ليست دائمًا مطلقة. والواقع أن في وسعنا أن نسمي هذه الحقبة الثانية حقبة الزمن المركب: ففي لوحة "الفردوس الأرضي" للرسم "جيروم بوش" مثلاً، حيث المكان لا يزال أسطوريًا خالصًا، يمكن بسهولة اعتبار المشاهد الصغيرة العديدة التي يمكننا تمييزها في غمار المختارين تمثيلًا متوافقًا لمدة زمنية عظيمة الطول، باعتبار كل وحدة منها لحظة. وهذه التجربة أكثر جلاء عند واتو مثلاً حيث نستطيع أن نرى في الأزواج العديدين من الناس في لوحة "الرحيل إلى سيثير" أو في لوحة "علامة جيرسان" نفس الزوج الواحد من الناس في لحظات متعاقبة من الحدث. كما نجد نفس الإمكانات في لوحة "رمث ميدوز" حيث ركبت الحالات



الجسمانية المتنوعة للناجين من الغرق في تتابع مضمّر لمراحل احتضار طال عدة أسابيع.

ومع التأثيرين ظل التصوير الواقعي للمكان في جملة على ما كان عليه خلال العهد الكلاسيكي، ومع ذلك فإن انقلاباً أو "تحطيماً للمكان - على حد تعبير فرنكاستيل - يبدأ في الظهور: فنرى ظهور "مكان مجرد من الأبعاد مثلما هو مجرد من العمق الداخل في الإطار والذي يمكن قياسه"<sup>(1)</sup>. إن إطار اللوحة لم يعد يطابق إطار المساحة التشكيلية التي يتذبذب محورها بالنسبة إلى عمودية الإطار، ففي "صور مدام سيزان" (1887) نجد الشخصية مائلة ومرئية في لقطة خفيفة من أعلى مستوى النظر، كما نجد نفس الزاوية في لوحة "الكرسي والغليون" لفان جوخ (1888). وقد كتب فرنكاستيل عن أولى هاتين اللوحتين "إن الصورة... تثير رؤية منفصلة عن القوانين العملية لعرض الواقع عرضاً متفقاً مع حقيقته. إنها عرض لصورة ذهبية لا عرض لمنظر"<sup>(2)</sup>.

وهكذا نرى ظهور وجهات نظر لن تلبث أن تكون وجهات نظر السينما وهي اللقطة من أعلى مستوى النظر والإطارات المائلة، التي ستستخدم هي الأخرى في التعبير، كما رأينا عن مضامين عقلية.

---

(1) المرجع السابق ذكره - صفحة 58.

(2) المرجع السابق ذكره - صفحة 164.

وفي نفس الحقبة اكتشف رينوار الأب المنظر الكبير وعمق الصورة، في لوحته المدهشة "ميدان بيجال" (1880): فتاة مرئية من ظهرها إلى ثلاثة أرباع قامتها، في المقدمة، بينما يظهر خلفها منظر المتنزهين في يوم الأحد وهم يبدوون واضحين قليلاً بشكل تأثيري بالغ الأثر. هذا إطار سينمائي الطابع، نظراً إلى تكوينه غير المتوقع، وفي الوقت نفسه للطريقة التي نجد بها أنفسنا مندمجين في الحدث ولحيوية التكوين الديناميكي المدهش. وملتقي بنفس هذا الطابع الحي، هذا الإحساس بلمحة فجائية ملتقطة بغتة، في إطار سيزان للوحته المعنوية "وعاء اللبن، وتفاح، وليمون" وفي إطار ديجا للوحة المشهورة "أبسنت"، وهي إطارات سينمائية إلى أقصى حد، نظراً إلى طابع "الإهمال" الذي يبدو كما لو كان يفترض حركة كاميرا جمدت فجأة أثناء حركتها. وهذا الازدراء العظيم للتكوين غريب تماماً على جمالية الرسم التقليدية، بل وحتى على جمالية الصورة الفوتوغرافية، التي تخضع، عملياً، لنفس القوانين: فنحن نحس أن الحركة متأهبة لتفجير الإطارات والتكوينات الثابتة. وأخيراً يظهر التوليف في الصورة بوضوح، في "صورة الفنان ذي الصليب الأصفر" للرسام جوجان (1890)، إذ أن وجه الفنان موجود في المقدمة، بينما نرى عن يمينه وعاء كبيراً للتبخ، ويشغل مؤخرة الصورة عن الشمال صليب كبير يحمل المسيح، والكل في إطار ذي خصائص فيلمية، بطابعه "المبني" وبكثافته الدرامية الصارخة.

وفي خلال هذه المرحلة يعود الزمن إلى التسلط على بعض الفنانين. وفي وسعنا أن نتكلم هنا عن زمن "مشمول". ونعرف أن الرسام مونييه كان يرسم كاتدرائية روان في ساعات مختلفة من النهار. ومن الواضح أنه كان يبحث بهذه الطريقة، بحث اليأس، عن تثبيت الميوعة المتلاشية للعلاقات بين الظلال والأنوار وهذه المشكلة، مع احتفاظها بجميع نسبها، كانت نفس المشكلة التي واجهها "جيوتو" في الماضي عندما أراد أن يصور حياة المسيح. ولكن ما كان ينقص مونييه - والرسم يطالب بوحده التشكيلية والدرامية - هو كاميرا تسجل تسجيلًا بطيئًا يومًا كاملًا لكاتدرائية روان، كما فعلت أخيرًا، منذ بضع سنوات، كاميرا المخرج روكييه الذي أظهر في لحظة واحدة بضع ساعات من مسرى الشمس فوق الريف في فيلم "فاريك". ومونييه نفسه عندما رسم "بوليفار دي كابوسين" صور الجمهور والمنظر في "اهتزاز" خفيف كما لو كان قد طبع سلسلة من الصور الفوتوغرافية الملتقطة واحدة في إثر الأخرى، إذ بدل في كل مرة مكان المتنزهين، وجعل الإضاءة، على نحو خفي، متغيرة بالنسبة إلى المرة السابقة: ولا ريب أننا نرى هنا ظهور ما سيكون في المستقبل: "المزج"، الذي قلت عنه أنه يجسد على نحو بالغ الدقة شبه الاندماج للحظتين متابعتين أو أكثر، في تعبير مدة زمنية غير محددة ولكنها حية. وأخيرًا، فعندما يرسم سيزان لوحته "سباق الزوارق في أرجنتوي" أو يرسم رينوار لوحته "نساء في حقل" أو يرسم تورنر

أساطيله، نحس أنهم يريدون تكثيف وتقييم ومد لحظة أدهشتهم بما فيها من امتلاء حسي، محاولين أن يخلعوا عليها من الناحية التشكيلية نوعاً من التعادل الزمني، ووجوداً فيه إلحاح وشمول: فيكون الزمن "مشمولاً" بالأشياء التي يحاول تصميمها أن يعبر عن نبضها، بأن يظهرها لنا كما لو كانت حية، نابضة باهتزاز تتوضح فيه المحاولة العاجزة لوقف طيران الزمن، وإن يكن ذلك لبضع سنوات فحسب.

وأخيراً تفتح مع التكعيبيين، وعلى الأخص مع التجريديين، حقبة جديدة تميل فيها المسافة التشكيلية التقليدية إلى أن يمتصها سطح ذو بعدين، هو سطح قماش اللوحة نفسه. أما عن الزمن، فإنه، نتيجة لذلك، يتزايد تجاهله. ولنذكر مع ذلك أي "دراسة عارية" لبيكاسو يظهر تصميمها "مبنياً على خوف جديد من المسافة. ولنتصور أننا قد سجلنا على ورقة، في خط مستمر، النتائج المتعاقبة لملاحظتنا لوجه إنسان راقد، نتيجة لتغيير مكاننا نحن أنفسنا حول النموذج الجامد. إنني لا أرى ما يجعل هذه الطريقة أكثر تفاهة من طريقة المسافة التي تجعلنا هي أيضاً أن نستوعبها"<sup>(1)</sup>. وهذا الوصف هام، لأنه يجعلنا ندرك نفوذ السينما على الرسم، عندما تكون نوعاً من التركيب لوجهات نظر متعاقبة مصورة بحركة بانورامية.

وبعد هذه الرجعة إلى الوراء، يسعنا أن نخرج بملاحظتين بالغتي الأهمية:

---

(1) ب. فرنكاستل - المرجع السابق ذكره - صفحة 226.

أولاً: يبدو أن كل تاريخ الرسم يوجهنا نحو حرية وجهة النظر التي ستكون وجهة نظر السينما، بل إن في وسعنا أن نزعم أن التاريخ الجمالي للسينما هو خلاصة مركزة من التاريخ الجمالي للرسم، وأن نتكلم عن نوع من التوالد في أصل الصورة نتيجة لدراسة التطور الفيلمي. إن المسافة الديجيتية للطراز المسرحي في عصر النهضة هي بعينها مسافة ملييس ومعاصريه، موجهة إلى رواد المسرح الممسمرين في كراسيهم. والمسافة المزدوجة في لوحة "مولد القديسة إليزابيث" نلتقي بها في المشهد الذي سبقه ذكره، مشهد عبادة المجوس في فيلم زيك: "العذاب" حيث تطوف بالمزدود (المغطى من ناحية المتفرج) والفناء الملاصق له على يمين الشاشة حركة بانورامية ضيقة تتيح لهما فرصة الوجود المزدوج الذي يقسم الشاشة إلى مسافتين<sup>(1)</sup>. وثبات الكاميرا، والإخراج يعرض المنظر الكامل ولعب الممثلين في مواجهة الجمهور، كل هذا يؤكد هذه النظرية.

---

(1) بر إن في وسعنا أن نعثر في السينما الصامتة على آثار أشد وضوحاً لتجزئة المسافة التشكيلية بعرض إظهار عدة أحداث في نفس الوقت. فعندما يحلم شابلن الجدي بالحياة المدنية تنقسم الشاشة إلى نصفين، فرى في جانب شارعاً من شوارع مدينة كبيرة، ومن الجانب الآخر ساقى حانة يخلط الشراب. وفي المشاهد النهائية من فيلم "خجولان" تنقسم الشاشة إلى ثلاثة أجزاء تظهر الخاطب البدن، ووالد العروس، والزوجان الشبان في الوسط، وكلهم في الفراش. وهذه التجربة للشاشة (وهي مضادة للفن السينمائي) تحر محر تقطيع طيعي في الزمن (تولف متاوب).

ثم غنم الرسم الكلاسيكي والرومانسي مسافة غير محددة وواقعية ستكون هي مسافة أفلام الحقبة الكبيرة الصامتة (إذا نحينا جانبًا الأفلام التي تضحي بنوع خاص من حساب "جمالية التوليف" والتي لا تمثل في الحقيقة إلا أقلية في الإنتاج) وهي التي قلت عنها إن عمق الصورة فيها - رغم كونه غريزيًا - كان أخذًا.

ولقد رأينا مع ذلك أن علينا أن ننظر التأثيرين لكي نجد في الرسم ذلك الانقلاب في تصوير المسافة وظهور وجهات النظر الجريئة التي تطابق بشكل محسوس فترة "تحرير الكاميرا، مع كل الكادرات المدهشة، وحركات الكاميرا السريعة، ثم فيما بعد عمق الصورة المستخدم بطريقة درامية، وفي الوقت نفسه بعض صنوف تشويه المسافة التي نجدها في أفلام تعبيرية مثل "كاليجاري" و"متروبوليس" و"آخر البشر". ولذلك فإن أبشتين عندما يؤكد أنه "لم يحدث لمخيلتنا، قبل السينما، أن انحرفت إلى مثل هذا التمرين البهلواني في تصوير المسافة الذي تجبرنا عليه الأفلام التي تتابع فيها بغير توقف المناظر الكبيرة والمناظر البعيدة والمناظر من أعلى ومن أسفل، والعادية والمائلة طبقًا لكل الزوايا الكروية"<sup>(1)</sup> ينسى كل الثورة التأثيرية التي أعتقد أنني أوضحت تمامًا أنها هي الممهدة لطريق السينما.

---

(1) سينما الشيطان - صفحة 103.

وتتلقى في نفس الوقت بمفهوم «البعد المزدوج» للمسافة التصويرية في أفلام تستخدم الشاشة كمسطح بسيط، مثل الأفلام التجريدية التي أخرجها إجلمنج أو فيشنجر حوالي سنة 1925، أو كالأفلام الحديثة التي يخرجها لين لاي أو ماك لارين.

ثانيًا: والنتيجة الهامة الثانية هي: كل تاريخ الرسم، منظورًا إليه من وجهة نظر التعبير الزمني، يشير إلى السينما.

ويتضح هذا بصفة خاصة في الرسوم البارزة الحائطية في القرن الرابع عشر التي لم يفعل لوشيانو إيمير أمامها غير أن حرك آلة تصويره لكي ينقل التسلسل الزمني الذي اضطر رسامو الحقبة إلى إبدال تجاوز مسافي. وإذا كان أبمير قد أخطأ أحيانًا، وإذا كان قد شوه في «فاجعة المسيح» مثلًا، التشكيل الرائع والنوعي الذي أحيا به جيو تو تكويناته المقدسة الهائلة، فتلك حكاية أخرى، فالشيء الجوهرى هو أن السينما كانت ملتزمة بدورها الفنى فى التقطيع والتوليف وهى تفعم بالطابع «الدرامى» حدًا كان جامدًا فى زمن ظل مضمراً. وقد استطاع الفيلم بالطريقة نفسها أن يعبر عن الرحيل فى لوحة "الرحيل إلى سبتير" فى فيلم "احتفالات جان أوريل الرشيقة"، أو أن يعبر عن "جسيم" بوش (الطابع الشيطانى فى الفن، لجاتينارا وفولكينيونى) أو أعياد روبنسن المرحلة. (ستورك وهيسارت)<sup>(1)</sup>.

---

(1) انظر، على هامش موضوعنا، المقال الهام الذى كتبه جان جورج أوربول عن "أصول الإخراج" فى عدد أكتوبر 1946 من "مجلة السينما"؛ فالكاتب يزعم أنه يثبت أن الرسامين والكتاب والموسيقين، منذ عصر النهضة يصفون "ما يشبه

لكن الخيانة تبدأ عندما لا يعود هناك في اللوحة أي زمن ممدود في المسافة: هنا لا تعود الكاميرا قادرة على تتبع خيط الحدث، مهما كان رفيعاً، ولا يعود لحركاتها تبرير درامي أو تشكيلي، ما دام الفيلم يختزل إلى "تقطيع" تعسفي للوحدة الحية التي تكونها المسافة الديجيتيكية للوحة. فإن فيلمًا مثل "فان جوخ" لآلان ريسيه - وهو بديع من الناحية السينمائية - لا عذر له من وجهة النظر التي نعرضها، إذ أن المتفرج، بعد أن يكون قد رأى الفيلم، يعرف الخطوط الكبيرة لحياة الفنان، لكن من تجاوز الحقيقة أن نزع أن المتفرج يحصل من هذا الفيلم معرفة طيبة بفن الفنان (حتى يصرف النظر عن أن الفيلم أبيض وأسود)، والواقع أن المتفرج لم يرَ لوحة واحدة كاملة من لوحات الفنان، بل سلسلة من الأجزاء المختارة. ونحن أخيرًا، لا نتصور "تقطيعًا" من هذا النوع مطبقًا عن تجريديين خالصين مثل "كاندينسكي" أو "ديلوناي"، فالزمن الفيلمي لا مكان له في مثل تلك الأعمال الفنية التي هي مسافة خالصة.

وهكذا تتضح الغلطة العميقة لكل الأفلام الخاصة بالرسم، ذلك أن الصورة الفيلمية تحل إطارها الذاتي - الدائم التغيير - محل التكوين

---

الأفلام". فلوحة "رج باس" للرسام بريجير الأب هي "فيلم تتدفق أحداثه كالهر في تتابع موجاته" ولوحته "الراعي الفاسد" تتضمن حركة ترافلنج إلى الوراء على حين خلق بوتشيللي عادة كواكب الفن، كما أن مشاهد المعركة التي رسمها ناولو أوشيللو تشر بمشاهد فيلمي "مولد أمة" و"نيفسكي"... وأضيف من جانبي الخاصة السينمائية المدهشة لإضاءات جورج لاتور.



الذي يريده الفنان ويحققه، ومثل هذه الأفلام تخلق عالمًا تركيبياً إجمالياً له نفس صفة عالم الرسام، وإن يكن مكوّنًا من قطع وأجزاء لا يطابق أي واحد منها إرادة خالقة محددة عند الفنان. وهذه الأفلام صحيحة من الناحية السينمائية، لكنها بوفها وثائق عن الرسم قابلة للاعتراض، وخادعة. إن هنري ستورك في فيلمه "عالم بول ديلفو" يتجول بناءً طبقاً لخطة يكشفها العنوان، في العالم الدييجيتيكي للرسام بول ديلفو دون أن يجعلنا نتخذ بالنسبة إلى لوحاته وجهة نظر خارجة تسمح لنا بأن نكون حكمًا جماليًا عن هذه اللوحات، بوصفها أعمالاً فنية. ولا سبيل للدفاع عن هذا الموقف، ومن السهل أن نقدم برهانًا على عمقه وهل في الوسع أن نتصور سينمائيًا يعد فيلمًا عن أعمال "إيفيل" فلا يرينا غير سلسلة من الجزئيات والتفصيلات للبرج المشهور ولكوبري جاراييت دون أن يرينا هذه الآثار في مجموعها في لقطة عامة.

فالسینما إذن تمتاز بكونها في نفس الوقت فن مسافة وفن زمن. وإذا كان مما لا سبيل إلى إنكاره أن السيطرة المطلقة للسينما على الزمن والحيوية التي يسعها بها أن تجعل المدة محسوسة هي أكثر خصائصها نوعية وإطالة، فإنها على العكس من ذلك، الفن الوحيد الذي أكمل محاولات تصويرية قديمة العهد، فاستطاع أن يخلق مسافة حية ويدمج فيها الزمن على نحو حميم جعل منها مسافة نوعية مطلقة.

والواقع - إذا استثنينا الرسم - أن كل الفنون التشكيلية الأخرى والمسرح تتحقق في المسافة المادية، وتخلق أشكالًا تتطور في المسافة،

التي ليست شيئاً آخر غير "دعامة" أو "مجمع" لتلك الأشكال، والمكان التقديري لكل إمكانياتها. والعمارة والنحت لا تحددهما المسافة التي تظهر أن فيهما أشكاليهما. وحجمهما، رغم أنه يمثل مسافة معينة، لا يدرك كمسافة بل ذات ثقل، لا تقتحم، فهناك تكامل دياكتيكي بين "المسافة المجمعة" و"المسافة الشكلية" فالأولى مادية و"مفتوحة" والثانية جالية و"مقفولة": وهذا التكامل هو العمل الفني ذاته، وهو لا يقدم للمتفرج إمكانية التجربة الشخصية والتعسفية.

والمسرح والرقص يستخدمان المسافة كدعامة مادية بحتة، والإخراج المسرحي أو إخراج الرقص لا يقومان على إنشاء أو تنظيم مسافة جمالية، بل على تنسيق العلاقة بين الحركات في بناء تعبيرى محدد. فلا أهمية للمسافة في الرقص بوصفها مسافة، وليس في وسعنا فضلاً عن ذلك أن نتكلم عن مسافة نوعية في الرقص، بل إن كل ما نستطيع الكلام عنه هو مسافات متعددة يتحرك فيها الراقصون. أما الإخراج المسرحي فإن المسافة فيه ليست لازمة على الإطلاق، وفي الوسع تأدية تراجيديا قديمة أمام ستارة بواسطة أشخاص جامدين تماماً في أماكنهم، كما أننا لا نفقد شيئاً أساسياً عندما نسمع تمثيلية مسرحية في الراديو، فإن من الحق أن المسرح هو قبل كل شيء فن الكلمة. وأياً ما كان الأمر، فإن المسافات في المسرح وفي الرقص هي مسافات مادية بحتة أو ديجيتيكية، لا جمالية.

وإذن فالعمارة والنحت والمسرح والرقص هي فنون في المسافة، أما السينما فهي على العكس من ذلك - والفارق جوهري - فن مسافة. أريد أن

أقول إن السينما تعيد خلق المسافة المادية الحقيقية بطريقة واقعية فضلاً عن ذلك تخلق مسافة جمالية نوعية تماماً، هي التي أوضحت فيما سبق طابعها المصطنع، المبني، المركب، وعلى كل حال، فإن المسافة الدييجيتيكية كما تظهر على الشاشة ليست بحال من الأحوال قابلة للانفصال عن الشخصيات التي تتطور فيها، إنها ليست دعامة، ولا مكاناً "يخرج" فيه الحدث (ونرى مبلغ زيف هذا المصطلح، عند تطبيقه على السينما)، إذ أن في وسع شخص موجود بجانب الكاميرا أثناء التصوير، في تلك الحالة، أن يرى ما هو جوهري في الفيلم، بينما يكون ما يظهر على الشاشة وحده هو الوعي حقاً في هذا الفن. إن المسافة الفيلمية هي إذن مسافة حية، تشكيلية، مثلثة الأبعاد، موهوبة بزمن كالمسافة الحقيقية، تجربه الكاميرا وتكشفه كما نفعل نحن بالمسافة الحقيقية، وهي في نفس الوقت واقع جمالي، كما هو الحال في الرسم، ومركب ومركز، كالزمن، بواسطة التقطيع والتوليف.

هذه "الواقعية" المسافية للفيلم تفسر أن في وسعنا بسهولة "اقتحام" المسافة الدييجيتيكية والالتحام بالحدث. وقد رأينا أن إعادة اكتشاف المسافة بواسطة السينما مرتبطة بالاستخدام الواعي لعمق الصورة ولهجر جمالية التوليف التي كانت تفضي إلى معالجة المسافة علاجاً زمنياً. وفي الوقت نفسه، يتداخل الزمن في المسافة الدييجيتيكية في تركيب حميم معقد لا انفصام له، شبيه بتركيب الحياة الحقيقية، وإن تكن المدة فيه فعالة ومقيمة. ولقد استطاع فيلم مثل "المتعطلون" أن يجعل المدة محسوسة مادياً، بحدة عظيمة.

إن السينما تفتت المسافة والزمن إلى حد تحويلهما الواحد إلى الآخر في تفاعل ديكالتيكي، كما لو كانت - بفضل الإسراع بالزمن أو الإبطاء به - تظهر، بالتناوب، وجهي الواقع: الحياة بأحداثها، والأشياء بحركتها. فنمو النباتات يظهر لنا في البداية كإيقاع زمني، فإذا رأيناها في حالة السرعة صار في المقام الأول حركة في المسافة، والعكس يحدث عندما نتتبع بالفكر مرمى رصاصة بندقية، إذ أننا نكون في البداية حساسين إلى بنائها المسافي، أما عندما نراها ببطء، فإن مظهرها الزمني هو الذي يلفتنا قبل كل شيء ويؤكد هذا ما كنت أقوله عن ازدواج أبعاد عالمنا، فعندما نجرب المسافة يشحب الزمن في إدراكنا (وكلنا يعرف أننا عندما نسافر يكون استبداد الزمن أقل تسلطاً علينا)، وعمل العكس من ذلك يفرض الزمن وجوده القاسي إذا ظلت المسافة بالنسبة إلينا في حيز التقدير (الرجل الذي يقضي عشر سنوات في مخبأ يحس بالزمن بحدة موحجة). فلنقطع مع أبشتين بأن "السينما إذا كانت تسجل البعد في الزمن مع البعد في المسافة، فإنها تظهر أيضاً أن كل تلك العلاقات ليس فيها شيء مطلق، ولا شيء ثابت، وأنها على العكس من ذلك متغيرة إلى ما لا نهاية، طبيعياً وتجريبياً"<sup>(1)</sup>.

ولنلق نظرة سريعة، بعد هذه الدراسة للمسافة الفيلمية، التي إن تكن طويلة فهي لازمة، على مختلف طرق التعبير عن مسافة خاصة، محددة تاريخياً واجتماعياً، أو استذكارها. إن الأمر هنا لا يتعلق بما

---

(1) سينما الشيطان · صفحة 101.

سميته "مسافة منظمة" (سطح الشاشة ذو البعدين، كما تستخدمه بعض الأقلام) ولا بما يسعنا أن نسميه "مسافة إطار" (السطح - المضمّر - المقطوع من مجال الرؤية بإطار الصورة والمنظم بتكوين الصورة، وقد درسنا هذا المظهر عند الكلام على الكادرات) بل "بالمسافة المعروضة" أي العالم الديجيتيكي، المسافة التي يخلقها عمق الصورة.

وفي الإمكان أولاً أن يتعلق الأمر بالتركيز المكاني، بالإشارة إلى مكان، وفي هذه الحالة نلجأ بكل بساطة إلى عنوان فرعي، ما لم تتكفل هيئة الشخصيات وملابسها وعناصر الديكور (منظر، أو آثار معروفة) بعملية التركيز. ويسعنا، من جهة أخرى، أن نستذكر أو ندل على تغيير في المسافة، فنعبر عن ذلك بخط بياني متحرك متعرجاً على خريطة يوضح الرحلة (أفلام "أنا هارب" و"آخر ملياردير" و"ثوار السفينة بونتي") أو بتتابع ديكورات نموذجية بواسطة المزج أفلام "عنب الغضب"، لافتات توضح الولايات المختلفة التي تخترقها الرحلة وأرقام الطرق، "الوهم الكبير" أسماء معسكرات الأسرى المتعاقبة أو ببساطة، إذا كان التغيير غير محدد وليست له قيمة جغرافية، بمناظر تم تصويرها بحركات ترافلنج (فيلم "الطريق") أو أخيراً، بلازمة بصرية (عجلات قاطرة، كلما قام "مسيو فردو" برحلة).

إن السينما، بوجه خاص، قادرة على مساعدتنا على قهر المسافة بنقلنا في لحظة إلى أي مكان في كوكبنا، من جرينلاند في فيلم "نانوك" إلى أستراليا في "رجال البراري" ومن براري "عاصفة على آسيا" إلى

الغابة البرازيلية في فيلم "السحر الأخضر". لكن السينما - فيما وراء وظيفة المعرفة هذه - مختصة، على نحو فائق، بإظهار مسافات درامية أمام عيوننا. وهي إما أن تكون مسافات مقفولة، جلسات سرية خانقة تتحاب فيها مخلوقات بشرية أو يمزق بعضها بعضًا طبقًا للتصميم الأبدي للتراجيديا، ومن هذا الطراز كباريه فيلم "ليلة القديس سلفستر" أو العشة المشيدة من ألواح الخشب في فيلم "الريح" أو غواصة "الملعونين" أو القصور المسبخة في "المواطن كين". إن كل تصميمات المخرج "فورد" هي على هذا النحو مصنوعة من حكايات جماعات صغيرة من أشخاص جمعهم القدر في مسافة محدودة (حصن صغير في الصحراء - عربية سفر - سفينة شحن) مكشوفة لنقمة رجال آخرين وعناصر طبيعية<sup>(1)</sup>. وكثيرًا ما تنبسط المسافة إلى الأفق فيبدو الأشخاص عند ذلك كما لو كانت الطبيعة تمتصهم، فتحميهم (مستنقعات «يا بلدنا») أو تسحقهم (صحراء «الشهرون») أو تكون المسافة مجرد شاهد صامت على حب أولئك الأشخاص (البلاج في فيلم «الصنادل») أو على موتهم (رمال فيلم «مانون»).

واختتم هذا الفصل بمعاودة الإلحاح على الازدواج العميق للفن السابع: إنه أقدر الفنون على اجتياز المسافة والسيطرة عليها، وهو على الأخص فن مسافة، وهو يخلع عليها واقعًا جماليًا، وهو أيضًا

---

(1) انظر كتاب جان ميتري "جون فورد" - المطبوعات الجامعية - باريس 1954.

أكثر الفنون استعدادًا للتغلب على الزمن الذي يظل المستقبل مع ذلك محرمًا عليه، إذ أنه، مثلنا، يصطدم بجدار اللحظة الحاضرة الذي لا سبيل إلى تجاوزه، لكنه يستطيع أن يقلب نظام التسلسل وأن يلعب على الأخص بالمدة البديهية، فيلغيها أو يبسطها ويمدها، فلنقل إذن إن السينما هي في نفس الوقت فن مسافة وفن مدة، وأن هذا الازدواج هو منبع امتلائها الواقعي الذي لا يجارى.

## خاتمة

لا أدري ما إذا كانت هذه الدراسة ستبدو أولية أو غامضة، لكنها على أية حال كانت لازمة، كما أنها كانت تنقص المكتبة السينمائية الفرنسية<sup>(1)</sup>. وكل ما أرجوه هو أن يكون في وسع هذه الدراسة أن تتيح للبعض تذوق السينما - إن لم يكن حبها - أو على الأقل الرغبة في معرفة الروائع الفنية في هذا الفن الذي لا يزال مجرود القدر.

ولا يزعم هذا العمل على الإطلاق أنه قد استوفى البحث أو قال فيه الكلمة الأخيرة، أولاً، لأن أفلاماً عديدة تظل مجهولة حتى من المتفرج المثابر (فنحن في فرنسا مثلاً لا نرى غير واحد في المئة من الإنتاج الياباني) ولأن فيلمًا واحدًا يمكنه أن يسبب إعادة النظر في التواريخ التي يسعنا تعيينها لاكتشاف بعض وسائل التعبير الفيلمية<sup>(2)</sup>.

---

(1) كان هذا العمر قد تمت كتابته عندما ظهر كتاب "هري أجير" البديع "السيما" وما أكثر أوجه الاتفاق التي القارئ ملاحظتها بين عدد من وجهات نظرنا، نتيجة للمصادفة وحدها، كما أمل أن لا يفوت القارئ ما بيننا من تقارب في وجهات نظرنا نحو الحقيقة.

(2) أظهر جورج سادول بجلاء، في مقال رائع ظهر في العدد الثاني من مجلة "سينما 55"، الصعوبات البالغة في عمل المؤرخ السينمائي، بسبب اختفاء الأفلام القديمة، واستحالة رؤية مجموع الإنتاج الجاري الذي يرتفع إلى زهاء ألفي فيلم في السنة.



وثانيًا، لأن السينما تتقدم بسرعة بالغة، وتتغير بلا توقف، كواقع جمالي وكواقع اجتماعي، ولأن جميع مشاكلها ينبغي أن تفحص تاريخيًا، بحيث يكون من الخطأ محاولة وضع مبادئ مطلقة لا تقم وزنًا لنصف قرن من التحسسات والأبحاث.

ويحدث هذ التطور للسينما بتأثير مجموعة ثلاثية من المسببات:

(أ) جمالية أولًا، فإن من الواضح أن لخالقي الأفلام نصيبًا هامًا في اكتشاف وسائل تعبيرية جديدة.

(ب) وفنية ثانيًا، فإن اتفاق الوسائل الفنية الجديدة كيف خطوات التقدم الفني، كما رأينا ذلك أكثر من مرة (فحركة الترافلنج والكرين للكاميرا سمحتا بتخطي الجمالية المسرحية، كما أن التسجيل السابق أو اللاحق للتصوير وحامل الميكروفون الآلي قد سمحا بما أحرزته السينما الناطقة من تقدم، على حين أتاحت العدسة المتغيرة البؤرة فرصة الجرأة الفائقة في الدخول إلى عمق الصورة.

(ج) واجتماعية أخيرًا، في النطاق الذي يحدد طلب الجمهور فيه إنتاج أنواع معينة من الأفلام (كالبولييسي، والتاريخي ذي المناظر الفخمة، إلخ... وطرح وسائل جديدة في السوق (الناطق الملون، الشاشة العريضة).

ولقد رتبت هذه المسببات هنا ترتيبًا منطقيًا، هو الذي يرغب فيه كل هاوٍ مخلص ومتحمس للفن السابع أن يرى الواقع مطابقًا له، لكن من المؤسف أن الأمر على عكس ذلك، وأن الأسباب الاجتماعية هي من بعيد أكثر هذه الأسباب حسماً، إذا أدخلنا في اعتبارنا أن الإنتاج السينمائي الضخم، في مجموعه، متوسط القيمة، إن طلب الجمهور هو إذن الذي يحدد، إلى حد كبير، توجيه الإنتاج وقيمه، أو بالأحرى ما يزعم المنتجون أنه طلب الجمهور. ولقد فضحت من قبل هذه الحجة التقليدية التمويهية التي تزعم أن "الجمهور يحب هذا" وأكرر أن الجمهور، لو أتيحت له فرصة رؤية أفلام جيدة أكثر مما يرى منها الآن، فإنه لن يطلب غيرها أبداً. وما أعظم مسئولية أقطاب الإنتاج إذن، وإن هذه الحالة المؤسفة لتذكرنا عند الاقتضاء بأن السينما واقع اجتماعي عظيم في عصرنا وأنها توضع أمامنا مشاكل عديدة.

وهي مشاكل ذات طابع أدبي، بالمعنى الواسع الذي يعني في أساسه معرفة ما إذا كانت السينما مطهرًا أو أفيونًا. إن الأغلبية العظمى من الجمهور تعتبر السينما تسلية، أي مشغلة للوقت تنتزع الإنسان لبضع ساعات من هموم الحياة اليومية، وهي وجهة نظر صحيحة تمامًا، فإن استماع المثقف، مثلاً، إلى موسيقا كلاسيكية جيدة هو تسلية أيضًا، إلى جانب كونه استمتاعًا جماليًا يتطلب انتباهًا متواصلًا مفعماً بالاحترام. وإن هدف حفلة مساء السبت الروتينية الآلية هو أن ينسى المرء خموله البدني والنفسي المتراكم من عمل الأسبوع. لكن

مما يؤسف له أن هذه الوجبة من الحلم هي مصدر آخر للخمول، وهو في هذه المرة أيديولوجي لأن أقطاب السينما يرغبون في الاحتفاظ بالفن السابع داخل نطاق الدور الذي هبطوا به إليه، دور العامل المساعد للنظام المقرر، والحارس عليه، والسينما، في هذه الظروف، تظهر كمظهر وقتي لخلل في طراز غير إنساني من الحياة، لكنها تظهر أيضًا كأفيون دائم، إذ أنها تبعد المتفرج عن الحياة الواقعية ومشاكل محسوسة، فينتهي بها الأمر إلى تجريد الضمائر من وعيها. والرقابة وكل المحرمات التي تفرضها على المخرجين هي المسئول الرئيسي عن هذه الحالة، ولا يزال كلام "فيجارو" المر الساخر، بعد قرنين، صحيحًا كما كان في زمن "بومارشيه" على الأقل فيما يتعلق بالسينما، "ما دامت لا أتكلم في كتاباتي عن السلطة ولا عن أصحاب المناصب والهيئات ذات الاعتبار ولا عن الأوبرا والملاهي الأخرى ولا عن أي أحد معني بأي شيء، فأني أستطيع أن أطبع كل شيء بحرية تحت مراقبة رقيبين أو ثلاثة!".

ومن الواضح أن هذا التدخل المخرف يخنق السينما، التي تحتاج أكثر من أي فن آخر إلى أن تستمد غذاءها من مصادر الحياة الواقعية، من الواقع الاجتماعي. كان "ليون موسيناك" يطالب بضرورة "الرجوع إلى الحياة، للحصول على عمل فني فعال وعملي"<sup>(1)</sup>، بينما نجد

---

(1) الفن السينمائي - الجزء الرابع - صفحة 30.

«رينيه كليير» في سنة 1932، وفي مقال مشهور، ينعي نقص «الحرية الخلاقة» في سينما «مستعبدة لسلطة المال»<sup>(1)</sup>. وفي نفس الحقيقة، وفي نص مشهور مخصص لعرض فيلم «على ذكر مدينة نيس»، أكد «جان فيجو» عزمه على «الاجتهاد في أن أوقف فيكم (المتفرجين) الحاجة الكامنة إلى رؤية مزيد من الأفلام الجيدة... إن الاتجاه نحو السينما الاجتماعية معناه الموافقة على استغلال منجم زاخر بالموضوعات التي تتولى الحوادث اليومية تجديدها باستمرار... إن فيلم «على ذكر نيس» ليس إلا مسودة متواضعة لمثل تلك السينما المنشودة. في هذا الفيلم، وبواسطة مدينة تحمل مظاهرها دلالات، نشترك في قضية عالم معين. والحق أن الفيلم ما إن يوضح جو نيس وروح الحياة التي يحيهاها الناس هناك، حتى ينزع إلى تعميم المتع الفظة الموسومة بالسماجة، في ظل الشهوة والموت، والتي هي بمثابة الانتفاضات الأخيرة لمجتمع ينسى نفسه إلى حد يثير الغثيان ويجعل المرء شريكاً في حل ثوري<sup>(2)</sup>. وأخيراً كتب "جاك دونول فالكروز" في مقال حديث مخصص لفيلم "الحصاد" لبودوفكين، أن أيزنشتين وبودوفكين ودوفجنكو "قد أعطوا الفن السابع بعداً كان ينقصه بعد الإنسان. من جانب النقد المتعصب لهتشكوك وهوكس الذي

---

(1) "بعد تفكير" صفحات 174 - 184.

(2) مجلة "بوذيشيف" العدد الخاص من حياة جان فيجو - مايو 1953 صفحات 36 - 39.

يقسم هواة السينما إلى فريقين، الأغبياء الذين يحبون "الحصاد" والمختارون من المولي الذين يفضلون "إني أعترف"، عندما أسمع هذا فأني أقول ببساطة وبكل ما يسعني من رقة التلطف: "نقلب هذا الرأي، فإذا لم تتكشف لنا الحقيقة، فقد يضعنا ذلك على الأقل على طريق الصواب"<sup>(1)</sup>.

ويقودني هذا الوضع إلى إثارة مشكلة تكييف الجمالية بالأيدولوجية في بضع كلمات، وإن كان يلزمها متنا صفحة لإيفائها حقها. وأنها لتكون خديعة أن يزعم أحد أن الفن والسياسة ليسا مرتبطين ارتباطاً وثيقاً في إطار مجتمع معين، وما كانت مصادفة أن يعجز النظام النازي عن خلق أي فن صحيح، في غير نطاق الفيلم أيضاً. وهذه هي المسألة في جوهرها: هناك أيدولوجيات خصة فنيًا لأنها خصة إنسانيًا، أما إن كان العكس وكانت الأيدولوجيات مبنية على الرعب والعنف والجهل والحق، فإنها لا تستطيع أن تنتج أعمالاً فنية صحيحة، لأن احتقار الإنسان يلتهم نفسه بنفسه، ومقضي عليه بالعقم. ولقد حلل جان بول سارتر هذه المسألة تحليلًا رائعًا مضيئًا في مقاله "ماهو الأدب؟". فأوضح أن "المؤلف يكتب لكي يخاطب حرية القراء، التي يتطلب منها أن تجعل لعمله وجودًا". وكان بهذا يعرف "الهدف النهائي للفن: تصوير هذا العالم كما

---

(1) مجلة فرانس أوبزرفاتور - 30 سبتمبر 1954.

هو، لكن كما لو كانت الحرية الإنسانية هي مصدره... وإنه لينبغي، لكي يقدم (العالم التخيلي) أغنى ما في طاقته، أن يكون "الكشف الخلاق" الذي يكتشفه به القارئ، أيضًا، ارتباطًا خياليًا بالحدث. ويقول آخر، إننا نجعله أكثر حياة كلما زاد ميلنا إلى تغييره... وما دام ذلك الذي يكتب، بمجرد كونه يبذل جهد الكتابة، يعترف بحرية قارئه، وما دام القراء والكتاب لا يعترفون بهذه الحرية إلا ليتطلبوا ظهورها، فإن العمل الأدبي يمكن تعريفه بأنه عرض خيالي للعالم المطالب بالحرية الإنسانية... وينتج عن هذا إذن "المظهر الوحيد الذي يستطيع الفنان تحته أن يعرض العالم على هذه الحريات التي يريد تحقيق الاتفاق عليها، هو مظهر عالم مهينًا لتسرب مزيد من الحرية. وليس من المعقول أن يستخدم هذا الانطلاق الكريم الذي يثيره الكاتب في تأييد ظلم، ولا أن يكون القارئ متمتعًا بحريته وهو يقرأ كتابًا يؤيد استعباد الإنسان للإنسان أو يقبله أو يحجم عن إدانته". وهنا يحدد الكاتب فكرته، فيلقي هذا السؤال الدقيق الحاسم: "إنني أطلب أن تذكر لي رواية واحدة كتبت ضد المنبوذين أو السود أو العمال أو الشعوب المستعمرة..." ويجب سارتر بأن مثل هذه الرواية لا وجود لها، لأن "الكاتب" وهو رجل حر يخاطب رجالاً أحرارًا، ليس له إلا موضوع واحد: الحرية"<sup>(1)</sup>.

---

(1) "مواقف" - الجزء الثاني - صفحات 89 - إلى 115.

إن هذا التحليل صحيح تمامًا بالنسبة إلى السينما، لكنني مع ذلك أتصور أن الأمر لن يخلو ممن يعارضونني بحالة فيلم "مولد أمة"، وهو اعتراض لا يقوم على أساس، إذ أن هذا الفيلم المضاد للسود بشكل هستيري، والذي يقدم الجمعية الإرهابية "كو كلاكس كلان" في صورة كتيبة من أبطال مغاوير، إذا كانت له أهميته من الناحيتين الفنية والتاريخية، نظرًا إلى أنه يرفع إلى الذروة شكلًا معينًا من التوليف المتناوب (الذي نجده مع ذلك من قبل في أفلام سابقة من إخراج جريفيث، مثل فيلم "العامل الوحيد" وعلى الأخص "الضمير المنتقم"، فإننا بعد أن نزن كل شيء نجد صعوبة في تأكيد أنه فيلم عظيم. وأن السيناريو الطفولي المتقعر لفيلم "متروبوليس" ليضر بهيبة هذا الفيلم الهام من الناحية السينمائية، والذي يستمد فضلًا عن ذلك أهميته مما يوحى به (بالنسبة إلى مبحث علم الاجتماع في ألمانيا قبيل النازية) أكثر مما يستمدّها مما يظهره (المصالحة بين العمل ورأس المال). أما عن فيلم "اليهودي سوس" للمخرج فايت هارلان فهو فيلم كريه وبغيض. وها نحن إذن في قلب مسألة بالغة الأهمية يستحيل تجنب إثارتها عند الكلام عن فن كالسينما يمس كثرًا إنسانية عظيمة. وإذا كان صحيحًا أن الحافز العميق لكل نشاط إنساني هو البحث عن السعادة، فإن مما يرجى أن تعكس دائمًا، بعاطفة وبعد نظر، صراع الناس في سبيل الحصول على هذه السعادة ومكوناتها: الحرية، العدالة

والحب. وإذا كان من المؤسف أن لا تكون الأمور دائمًا على هذا النحو، فإننا لا يسعنا مع ذلك إلا أن نسعد بملاحظة أن خير الأفلام في تاريخ السينما من "المدرعة بوتومكين" إلى "سارقو الدراجات"، ومن "عنف الغضب" إلى "الحصاد"، مكرسة لإثارة القيم الإنسانية الحقيقية، على تفاوت في الوعي وفي القصد المباشر.

وبقفل هذا القوس - الذي ألزمتنا بفتحه أنه ليس في الإسكان إثارة مسألة باللغة الأهمية كمسألة الدور الأيديولوجي للسينما في المجتمع - ينبغي لي أن أعود إلى مسألة اللغة الفيلمية، والتنوعية الجمالية للسينما. ولعل القارئ لم يفته أن يلاحظ أنني انسقت خلال هذا الكتاب إلى الإمعان في بعض الأحيان في تجاوز الغرض الذي وضعته نصب عيني في البداية، وهو وضع إحصاء بسيط لطرق التعبير الفيلمية. وأهم مسألة وجدت نفسي منساقاً فيها إلى اتخاذ موقف وإلى الإسهاب في بيانها هي في الوقت نفسه أهم مسألة في تاريخ السينما وأكثر مسائلها عرضة للجدل: مسألة الصوت. وبالرغم من أنني أعتقد أنني قد بينت أن الصوت يكون حقيقياً ما دام مستخدماً بذكاء، فإنني أريد أن أعود إلى الكلام عن الحجة الزائفة الباطلة التي يلجأ إليها البعض لإدانة السينما الناطقة. إن هؤلاء يقولون "في عهد السينما الصامتة، كان كل شيء في الصورة". وهم يعنون بهذا أن الصورة في العهد الصامت كانت تكفي نفسها بنفسها على وجه كامل. لكنه يتضح لنا، على ضوء ما كتبته فيما سبق عن التوليف والصوت، أن هذا الـ "كل" كان تجميعاً



غريبًا لعناصر إيجابية ولازمة (إذ أن الصور تكون الحكاية الحقيقية) ولعناصر سلبية جزئية تستمد لزومها من عدم وجود الصوت والكلمة، وأول هذه العناصر هي العناوين الفرعية، فإن من الظلم أن "ننسى" تلك اللافتات غير المحتملة (والتي كانت في أكثر الأحيان مضحكة بطابعها الأدبي) والتي كانت لا تفتأ تظهر لتفرم الصور وتلتهم جزءًا كبيرًا من الفيلم. ثم جميع اللقطات التفسيرية التي كان الغرض منها بيان ما لا يمكن سماعه (صفارة سفينة تنفث دخانها مثلًا). وأخيرًا اللقطات المجازية أو الرمزية التي كانت مهمتها الإيحاء بجو درامي أو سيكولوجي (لقطات البحر في فيلم "ليلة القديس سيلفستر" ) أو الصور التي تعرض - بصريًا - انطباعًا أو ذكرى أو وسواسًا عقليًا والتي استبدل بها في الوقت الحاضر، على نحو مفيد، صوت من خارج الكادر أو سرد ذاتي بضمير المتكلم. وهذا دون أن نتكلم، على مستوى آخر عن الإفراط في الحركات والإيماء في تعبير الشخصيات، التي كانت مضطرة إلى الاستعانة بالإيماء للإيحاء بما ليس في وسعها قوله.

أما بعد فإن نطق السينما تحررت الصورة من كل تلك الضرورات التفسيرية، لمصلحة الشريط الصوتي: وهنا فقط نستطيع حقًا أن نقول إن "كل شيء" هو في الصورة، فإن هذا "الكل" هو في هذه المرة كل موحد (كل الصور لها نفس الدور: دفع الحكاية إلى الأمام، وهي على نفس المستوى الدال)، ولازم (فلا يظهر إلا ما يلزم رؤيته) ومصفى ومركز (وهو ما يسمح للحكاية بأن تكون أوضح

وأُسرع)، كما أن الوسائل التعبيرية للفيلم قد تزايدت في الوقت نفسه تزايدًا كبيرًا، بوجود المجرى الصوتي الذي يتكفل بالدلالة على كل ما لا حاجة به إلى أن يكون مرئيًا لكي يكون مفهومًا، والذي يفتح تفاعله المتآلف أو المتناقض مع الصورة - وهذا شيء جوهري - مجالًا غنيًا أمام التعبير الفيلمي، وأخيرًا تسمح الكلمة للسينما بأن تطرق الخواطر الحميمة وجدل الضمير المكنون المعقد، وإن أفلامًا مثل "لقاء قصير" و"يوميات قسيس ريفي" و"الأحمر والأسود" ما كان في الإمكان الحصول عليها في العهد الصامت، وإنها لعلامات على مراحل طريق فائق الخصوصية.

وعلى ذلك فإن اتقان الصوت والاستخدام المناسب له قد دفعنا السينما بلا جدال في طريق التقدم وفتحا أمامها آفاقًا جديدة، كما أنهما غيرا جماليتها، كما رأينا، وفي نفس الوقت، تغييرًا عميقًا. ولقد صار من الواضح خلال السنوات العشر الأخيرة بصفة خاصة أن السينما قد ظفرت بلغة "راشدة" تمامًا، بفضل السيطرة المتزايدة على التجارب اللغوية الأولى والتكامل الفني المطرد والمتزايد الوعي، ومع ما في ذلك من غرابة فإن من الواضح أن الطليعة الحالية في هذا المضمار ليست "بعد الغسق يأتي الليل" بل "المتطلعون".

لقد كتب "أندريه بازان" أن معنى العمل السينمائي اليوم هو رواية حكاية بلغة واضحة وكاملة الشفافية. قليل من حركات الكاميرا التي تجعل وجودها محسوسًا، وقليل من المناظر الكبيرة التي لا تطابق

الإدراك الطبيعي للعين البشرية. إن التقطيع يحلل الحدث إلى لقطات وأفضلها المناظر «الأمريكية» لأنها ثبت أنها أكثر واقعية. وكل الفن ينحصر إذن في هذا التقطيع الذي صارت قواعده الجيدة معروفة تمامًا وغير موضع جدل. إن طرافة التعبير هي منذ الآن حرة تمام الحرية. إنها تكفل الاختيار غير المقيّد للهدف الفني. والآن لم تعد الفاعلية الجديدة من خواص الكاميرا أو الشريط الفيلمي هي التي تحدّد، من الخارج، شكل العمل الفني، بل إن المطالب الداخلية للموضوع، كما يحسها المؤلف، هي التي تستدعي ذلك الفن المعين أو ذاك... ولأول مرة منذ نشأة السينما، يشغل المخرجون فيما يختص بالفن في الظروف العادية للفنان... وأسلوب المخرج الحديث يتخلق بناء على الوسائل التعبيرية التي أجاد استعمالها، والتي صارت مطوعة طواعية القلم في يد الكاتب...<sup>(1)</sup>.

إن السينما قد تجاوزت المرحلة التي كان الفن فيها يبدو شيئاً عجيّباً ومذهلاً يعجز المخرجون عن منع أنفسهم من عرض مكاسبه الجديدة؛ فالتجديدات المدوية كالرعد قد تخلّت عن مكانها شيئاً فشيئاً لاعتدال التعبير. ومع ذلك فإن كثيراً من الأفلام لا تزال تعتمد على "خطل الإعجاب الفني أو التوليفي الذي لا هدف له إلا إغراق

---

(1) "الشاشة الفرنسية" العدد 60 21 أغسطس 1946 ومن الواضح أن أفلاماً مثل "الطريق" أو حتى "رحلة في إيطاليا" تضع بعض ألاعيب هتشكوك الجريئة المرعومة في مكانها الصحيح.

المتفرج لتضليل حكمه الناقد ومنعه من إدراك تفاهة السيناريو. وهذه العملية تبلغ من النجاح حدًا يجعل الجمهور يرمي بالبطء - إن لم يكن بالإملال - أفلامًا يخضع الفن فيها للدراما وتسيطر الحكاية فيه بوضوحها ومناسبتها للعرض السيكلوجي، والواقع، وهذه هي المأساة الأساسية للسينما، أن معظم الأفلام تعاني أولاً مما فيها من نقص كلي في النفع الإنساني، وهناك من جهة أخرى ضرورة حيوية تقضي بالعثور على هذا التناسب الذي تكلمت عنه بين المضمون والشكل، وذلك لكون المخرج عرضة لإبدال الأفكار بفن يلعب في هذه الحانة في خواء لا نفع فيه. ولنأخذ مثال "المدرعة بوتومكين" لإيضاح هذه المسألة: لماذا لا يزال هذا الفيلم يعتبر أحسن أفلام العالم، بينما يصاب بالهرم معظم الأفلام المعاصرة له، مهما كانت صفاتها، بنسب متفاوتة؟ إن مرجع هذا بكل وضوح هو، أولاً، مضمونه الإنساني الذي لا يزال إلى اليوم محتفظاً بصحته الكاملة، ثم، على الأخص، أسلوب الحكاية الذي عرف أيزنشتين كيف يستخدمه، وهو أسلوب يتميز بفن فخم، لكنه قبل كل شيء متكامل وخاضع للسيطرة، وأن وضوحه ومرونته وبساطته المتناسبة كلها تناسبًا كاملاً مع العظمة التراجيدية للدراما ومع رسالتها التفاؤلية، هي التي ظفرت للفيلم بنجاحه الفريد وهيئته التي لا تجاري، والتي لا يزال محتفظاً بها بعد ثلاثين سنة. ونحن نعرف أن أيزنشتين لم يستخدم في "بوتومكين" التوليف الإخباري، فإن هذا الفن الفياض

كان حريًا أن يكون في غير موضوعه، في عمل فني يقوم على "إعادة تصوير أحداث مضت". والفيلم، من جهة أخرى، لا يكاد يتضمن أي حركة للكاميرا (فيما عدا حركة بانورامية رأسية ثم أفقية على رصيف الحر الممتلئ بالقادمين لتحية جثمان فاكو لينتشوك، وحركتي ترافلنج قصيرتين جانبيتين على الحرس الأبيض وهو يهبط السلالم خلال إطلاق الرصاص، وهذه حركات إذن وصفية بحتة وليست تعبيرية)، كما أنه لا يتضمن غير قليل من التوليف السريع أو التوليف التعبيري. وهذا الأسلوب في السرد الروائي، ببساطته ومرونته، كان في سنة 1925 متقدمًا للغاية على زمنه. وهذا فيما أعتقد هو سر شبابه الخالد. أما النقط الوحيدة في الفيلم التي أصابها الهرم فهي صمته، وغلبة التوليف على التقطيع، ومن ثم مفهوم تحليلي للمسافة الدييجيتيكية. وبعد ثلاثين سنة، ومع هذه التحفظات الثلاثة بشكل مخفف، يقف فيلم "الحصاد" لبودوفكين للمقارنة وقفة رائعة، ويقدم المشهد لفن خاضع للسيطرة ولأسلوب له نفس النقاء، كل الصفات التي نجدها في أعمال متنوعة مثل "سارقو الدراجات" و"لقاء قصير" و"الشیطان في الجسد" و"الطريق".

لكن، ليس المثال الأكثر قدرة على الإقناع، والأكثر حظًا من الجحود هو مثال شابلن.

هو ذا رجل لم يزعم قط أنه من الطليعة وكان نتيجة لذلك كلاسيكيًا منذ بدايته تقريبًا، وعندما نعاود رؤية الأفلام التي أخرجها

في نضجه الأول، في سنوات 1916 - 1920، نلاحظ أنها لم تصبحها الشيخوخة (وأنا أتكلم بالطبع عن اللغة الفيلمية لا عن الإخراج الذي يكاد يكون مسرحيًا بحثًا). ففي الوقت الذي كان آخرون في يتورطون في الغموض والادعاء، كان شابلن قد توصل دفعة واحدة إلى تعبير صافي وقاطع، مستخدمًا الوسائل الفنية دون أن يخدمها. وإن فيلمًا مثل "الرأي العام" كان كشفًا جديدًا حقيقيًا، ولقد احتفظ لنا "رينيه كليير" في كتابه "بعد تفكير" بذكرى حماسه "إن شابلن يذكرنا بأن الشكل ليس كل شيء... وكل فيلم لشابلن يعيد إلينا معنى السينما". ثم كتب بعد بضع سنوات، في سنة 1927، وعندما كانت الطليعة الفرنسية مستغرقة في أبحاث جمالية: "إن الطليعة الحقيقية موجودة. وإن شارلي شابلن الذي قلب بدرامته الأولى السينما الدرامية الأمريكية لهو على رأس هذه الطليعة"<sup>(1)</sup>.

إن هذا التناسب المعجز بين أسلوب السرد الفيلمي - أسلوب "شارلي الإنسان" - هو سر هيبة شابلن العالمية.

وإذا استثنينا بضع علامات مبشرة كتلك التي أشرنا إليها، فإن هذا التطور قد بدأ بنمو السينما الناطقة وأخذت وأخذت خطاه في الإسراع منذ نحو عشر سنوات. وقد أجاد بارتلمي أمنجوال وصف هذا التطور في مقال هام ينبغي أن ننقله بتمامه، وتبدو لي أن المبادئ التي يعلنها

---

(1) "بعد تفكير" صفحة 132.

خاتمة طبيعية ولازمة لكل ما استطعت أن أقوله عن الصوت والتوليف وعمق الصورة. ويبدأ الكاتب تحت العنوان الدال "من التوليف إلى التقطيع"<sup>(1)</sup> بأن يذكر برأي أيزنشتين في مسألة التوليف والذي أنقله هنا كاملاً: "لقد مضى زمان كان التوليف فيه هو كل شيء، ونحن اليوم في نهاية مرحلة لم يكن التوليف فيها شيئاً يذكر، وإنني إذ أنظر إلى التوليف باعتباره لا "كلا" ولا "لا شيء"، أرى أن من المناسب أن أذكر أنه مجرد مكون لازم لإخراج الفيلم لزوم غيره من الوسائل التعبيرية"<sup>(2)</sup> ويحسن بنا هنا أن نذكر بتعريف بودوفكين المشهور، وإن يكن واضح الضيق: «السينما هي فن التوليف».

يقول بارتلمي أمجنوال: «إذن فالسينما الحالية تحرم نفسها باختيارها من التوليف... إن الاهتمام الخلاق قد تجاوز التوليف (الذي كان ينظر إليه حتى هذا الوقت بوصفه مظهر الخلق الأصيل: فالسينمائي يجمع به اللقطات والصور كما يجمع الشاعر كلماته) إلى التقطيع، الذي هو تقدير ثم تحقيق للتسلسل الذي يجب اقتطافه واستخلاصه وبناءه مباشرة من العالم الحقيقي عن طريق الكاميرا». ويستطرد الكاتب قائلاً إن الأمر يتعلق «بطريقة جديدة للتعبير عن العالم. فبدلاً من رواية حكاية وتتبع دراما ونحن نلهث، تقصد هذه الطريقة قبل كل شيء إلى التعبير عن عالم هو عالم المؤلف. عالمنا

---

(1) "الصورة والصوت" - العدد 51 - مارس 1952.

(2) الشعور الفيلمي - صفحة 15.

كما يلتقطه المؤلف. والبشير بهذه اللغة الجديدة هو رينوار. فبدلاً من اعتبار اللقطة جامدة وبلا معنى، والرغبة في نفث حياة الحركة والفكرة فيها، من الخارج، بواسطة التوليف، يتطلب التقطيع أن تكون هذه اللقطة ديناميكية وذات دلالة في مضمونها... والوسائل الفنية لهذه الجمالية هي: اللقطة الطويلة، وعمق الصورة، وحركات الكاميرا، وإعادة بنا دور الكلمة... والسينما الناطقة إذ تعثر على جذورها في الحياة وعلى وجودها في الأشياء وعلى حريتها، تستطيع أن تتقدم نحو كلاسيكياتها».

ولن يكون من نافلة القول فيما أعتقد، بعد هذه الاعتبارات التي تحدد أكثر الأفلام المعاصرة الممتازة (أفكر هنا في تلك التحفة الفنية المدهشة «المتعطلون» مثلاً) أن نحاول الإجابة على ذلك السؤال:

«ما هي السينما؟»

والآراء في هذا الصدد موزعة، كما يتبين من بعض النصوص التي تسمح لنا في نفس الوقت بتحديد المشكلة تحديداً تدريجياً:

«إن ما هو سينما، هو ما لا يمكن روايته». (رينيه كليز)

«السينما ليست مشهداً، بل هي كتابة. فهو لا يكتب داخل البلاتو بل يجب أن يكون موجوداً على الشاشة. إن السينما ليست صورة لشيء بل إنها هي بذاتها شيء». (روبرت بريسون)

«السينما هي موسيقا الضوء». (آييل جانس)



«السينما تعطينا أفكارًا، لا صورًا». (جان جريميون)

«السينما هي تجرد العالم من ماديته». (هنري أجيل)

«القابلية للتصوير هي ذلك المظهر الفائق الشعاعية للأشياء أو للأشخاص أو للأرواح تتزايد صفته الأدبية بعرضه سينمائيًا، وكل مظهر لا تتزايد قيمته بعرضه السينمائي ليس قابلاً للتصوير، ولا يكون جزءًا من الفن السينمائي». (جان أبشتين)

«إن الباطن هو الذي يقود، وأنا أعرف أن هذا يمكن أن يبدو غريبًا في فن خارجي كله». (روبرت بريسون)

«السينما حدة، وباطنية، وكلية. ونستطيع أن نقول بطيبة خاطر إن فيلمًا من الأفلام له روح، عندما يظهر لنا أن إلهامه وتكوينه وتفسيره تنفذ - على مستويات متنوعة - إلى كل عناصر الجمهور بإحساس عميق لا يمكن اختزاله إلى سرور بسيط سيكولوجي أو تأثري أو جمالي». (هنري أجيل)

«ها هي كلمة «سارتر» تجعلنا نلمس ما عساه يكون سر الكمال الزائل في السينما الجيدة، المعاصرة. إن الفنون، أيًا كانت، تجسد الحلم. إنها تنزع إلى إعطاء شكل لما هو غير محسوس. والسينما، بين جميع طرق التعبير هي الطريقة التي تتمتع بأكثر الوسائل إقناعًا في اقتناص الموج الشعاعي: أولاً، لأنها لا تجمده كما تفعل الفنون التشكيلية، وثانيًا، لأنها لا تبطنه - نتيجة لذلك - كما يفعل الأدب.

وهي بذلك تستفيد مما كانت تفعله قوة المسرح المعمرة. لكن للشاشة على المسرح تلك الميزة الأخرى، قدرتها على إسباغ أكبر مظاهر الواقع على ما هو غير واقعي. بل إنها، خيرًا من هذا، تكشف ما وراء الواقع في قل الواقع ذاته. (كلود موريالك)

"ما هي تلك القوى التقديرية المضمرة التي لا تتحقق إلا على الشريط، عند العرض؟ وممّ يتكون ذلك الشيء الذي لا ينقله الفيلم بل هو ينتجه، والذي يصير به شكلًا من أشكال الفن النوعي؟ لقد سبق لنا أن حددنا ذل الشيء: تغيير وجهة النظر، اللقطة، المنظر الكبير، الكادر المتغير، التوليف، وأهم من كل ذلك: التأثير السيكولوجي الجديد الذي يزاوله الفيلم بواسطة الوسائل الفنية المذكورة، ألا وهو تقمص المتفرج لشخصية البطل". (بيلا بالاش)

لقد كان الغرض من هذا وضع بضع علامات على طريقنا، ولسوف أعود إليه، لكن يبدو أننا نستطيع منذ الآن أن نقدم لفن الفيلم تعريفين يبدوان في الظاهر متعارضين وإن لم يكن بينهما تعارض على الإطلاق. فالسينما، أولاً، هي فن تصويري بل أكثر الفنون تصويرية، لأنه الفن الذي ينقل الواقع بأكمل موضوعية، نتيجة لطبيعة الكاميرا الميكانيكية، أو هو على الأقل - إذا أدخلنا في حسابنا بعض المسائل المتعارف عليها (الأسود والأبيض... إلخ) - قادر على أن يعطي الإحساس بالواقع خيرًا مما يفعل غيره، وأن يفرض علينا حاضر

العالم، أن يدلنا على ثقل الأشياء، أن يحيطنا بوجود الأشخاص، وباختصار أن يقدم لنا عالمًا إن لم يكن غير صورة فنحن لا نجد عسرًا في النفاذ إليه والذوبان فيه.

ولكن قائلًا قد يقول إن النسخ ليس من الفن. وهذا صحيح بكل تأكيد، لكن في الوسع أن نتفاهم. فلقد تكلمت عن الصورة، وقلت إن السينما تعطينا الإحساس بالواقع، ذلك أن السينما تضيف دائمًا إلى أكثر الصور أمانة عنصرًا غامضًا عسير التحديد، لا ينتمي إلى غير السينما، وهو الذي سأحاول أن أجده فيما بعد، فلنقل الآن إن السينما، أيضًا، وبنفس الامتلاء الساحر، هي فن التجلي، إذا أجازت لي المجازفة بهذا الاشتقاق اللغوي. إن الكاميرا لا تكتفي بنسخ الواقع، بل إنها تعيد الخلق. إنها لا تنسخ بل تنتج، على قول "بالاش" وهي - الكاميرا - فضلًا عن ذلك، لم "تخلق" السينما، بل سمحت لها بأن تولد. ونحن نعرف أن جميع الأبحاث التصويرية (التأثريون) والأدبية (بروست)<sup>(1)</sup> والفلسفية (برجسون) كانت قد مهدت الطريق للفن السابع برؤيتها الجديدة للأشياء ولعلاقاتها الطبيعية في العالم. والكاميرا إذن "تضع أسلوبًا" أي تعطي الواقع أسلوبًا، لا يكون في كثير من الأحيان غير كتلة مائعة للمشاهد، وهي، بواسطة التقطيع، تختار وتصفى، وبواسطة التوليف تكثف وتبرز القيمة. لكنها قبل كل شيء

---

(1) مارسيل بروست روائي فرنسي (1871 - 1922) اشتهر بعمله الأدبي الاستيطاني المعروف (البحث عن الزمن المفقود) القائم على اجترار الذكريات. (المترجم).

- وعلى الأخص - تملك القدرة على أن تنفذ في الكائنات وتفتحها لتأملنا. إنها، عبر كثافة الوجود اليومي، تقرأ المستقبل والباطن.

وبذلك تكون السينما، على ما في ذلك من غرابة، أكثر الفنون (واقعية) بحكم طبيعتها - فما من فن يواجهنا بمثل إلحاحها النافذ إلى كتلة الأشياء العاتية - وفي الوقت نفسه أكثرها "لا واقعية" بل أكثرها "سريالية"، بالمعنى الذي أعطاه "جان أبشتين" لهذه الكلمة في قوله الذي أوردته في نهاية مقدمة هذا الكتاب، أو بالمعنى الذي قصده كلود موريyak والذي ذكرته منذ قليل، وأكثرها مساسًا بصميم الذاتية، وأكثرها صلاحية للسمو بالظهور إلى مرتبة الوجود وبالمظهر إلى مرتبة الباطن، وبالفردي إلى مرتبة العالمي، وبالصورة إلى مرتبة الفكرة. ولقد أبدع بول إيلوار في التعبير عن ذلك عندما قال: "لقد اكتشفت السينما عالمًا جديدًا، في متناول كل المخيلات، كالشعر. وحتى عندما أرادت السينما أن تقلد العالم القديم، الطبيعة أو المسرح، نجد أنها أنتجت أوهامًا بصرية. إنها إذ تقلد الأرض تشير إلى النجم".

فإذا افترضنا أنه ما تزال هناك ضرورة لبيان ذلك، فإن السينما هي فن، ومن ثم كان الفيلم غاية في ذاته، لكنها أيضًا وسيلة، وسيط، وهذا يعود بنا إلى مسألة اللغة. ويبدو أنه قد أثبت نهائيًا أننا لا نستطيع اعتبار السينما لغة بالمعنى الدقيق للكلمة، أي بالمعنى الحسابي: إذ الواقع أن اللغة الحسابية هي وحدها التي يسعنا أن نعتبرها لغة كاملة، أي منهجًا من العلامات الرمزية المحددة تحديدًا تعسفيًا والقابلة للتغيير فيما بينها

بشكل عرضي، لكنها في الوقت نفسه وحيدة بالمعنى تمامًا ومناسبة بشكل مطلق للمعاني التي تدل عليها. وإذا كانت اللغة الحسابية هي التي يمكن اعتبارها لغة كاملة، فإن مرجع هذا هو أن التعريفات الرياضية تولد موضوعها، وأن المنهج الرياضي واللغة التي تعبر عنه متطابقان، فكلمة "لوجوس"<sup>(1)</sup> اليونانية تعني في نفس الوقت «حديث» و«حساب». لكن من الواضح أن ميدان مثل هذه اللغة لا يسعه إلا أن يكون بالغ الشيق، وأنه لا يمكن تطبيقه على حالة الصيرورة، فهو عاجز عن التعبير عن التقدم الديالكتيكي للطبيعة وللمجتمع.

أما اللغة المنطوقة فقد وجدت نفسها مضطرة إلى الدلالة عن كائنات وأشياء كانت موجودة قبل وجود اللغة ذاتها، وقد رأينا أن خلق المصطلحات المطابقة لحقائقها لم يكن في وسعه أن يتم نتيجة للتداول والمشاركة، وأن ظهور الكلمة هو نتاج مواجهة فعالة بين الشيء والموضوع الذي يؤثر على ذلك الشيء. فاللغة المنطوقة إذن لا تكمن في خلق كلمة يكون الغرض منها هو الدلالة على مفهوم، بل في الولادة الديالكتيكية والمتوازية للكلمة والمفهوم في وعي مفكر: وإذن فإن ما فعلناه ليس وضع معنى في الكلمة بل إن الكلمة نفسها هي معنى. لكن هذا المعنى يحدث له انحطاط سريع، إذ أن الكلمة لا تتبع الحقيقة التي تدل عليها في كل تغيراتها التاريخية، إلى حد ينتهي فيه

---

(1) والكلمة العربية المقابلة لها هي: "لغة" (المراجع).

الأمر إلى ذلك الازدواج اللغوي الذي سبق لن أن كشفته. ومن أجل الصراع ضد هذا «التحليل» للشيء وللکلمة يريد الشعر أن يجعل الأشياء ذاتها تتكلم، ويحاول ترميم العلاقة الحميمة بين الشكل (اللفظ) والمضمون (المفهوم) وتطابقهما. إن «الکلمة هي الشيء» وهذا هو ما يريد فاليري أن يقوله عندما يؤكد أن «الشعر هو تطابق معين بين الصوت والمعنى». ويبدو أن السينما وحدها هي التي في وسعها أن تنجز هذه المحاولة الیائسة للشعر الحديث، ففي الصورة الفيلمية، كما سبق أن قلت، تكون الأشخاص والأشياء ذاتها هي التي تظهر، في تعقدها وصيرورتها. أما فيما وراء هذه الحيوية التصويرية، فإن السينما قادرة على تجاوز عظیم للواقع، بما لها من وضوح (بفضل قوة نفاذها) ومن ناحية (بفضل التوازن الزمني الذي تعيد إدخاله في كل جهة). وفي وسعنا أن نقول إن السينما في منتصف الطريق بين الرسم (الذي لها خاصيته التصويرية) والموسيقا (التي تكتسب السينما، بسهولة، وبفضل التوليف، خاصيتها الغنائية). وهي فضلا عن ذلك - وفي نفس الوقت - فن مسافة كالرسم وفن زمن كالموسيقا.

لكن كون السينما ليست لغة بالمعنى الدقيق لا يمنعنا من الاستمرار في استخدام هذا المصطلح تسهیلًا للكلام، ولأن اللغة الفيلمية ليست أكثر خداعًا من اللغة المنطوقة، وإن لم تكن مساوية

لها من الوجهة العلمية: فلنقل على أية حال إن السينما وسيلة تعبيرية ممتازة، بدقتها وبإمكاناتها التعميمية والرمزية<sup>(1)</sup>.

وهي، في الوقت نفسه، لا من وجهة النظر الاجتماعية وحدها - وهو الأمر الطبيعي - بل من وجهة النظر السيكولوجية أيضًا: عرض مشهدي وفي هذا الاتجاه تظهر السينما مكلمة للمسرح، المحرر من كل تقاليده المادية.

ونستطيع إذن، بشكل نهائي وبغرض زيادة حصر نوعية السينما، أن نقيم مقارنة ثلاثية بين السينما والفنون الأخرى.

أولاً: من وجهة النظر الاجتماعية:

ينبغي أن تكون مقارنة السينما بالمسرح، وبالمسرح القديم بالذات: نفس المجهور الضخم، نفس الواقع الاجتماعي العظيم، نفس الخاصية التي تكاد تكون أسطورية العرض<sup>(2)</sup>. وهناك أيضًا التشابه بين أقنعة الممثلين في العصور القديمة - التي يمثل كل

---

(1) وهذه اللغة ينبغي تعلمها، وينبغي تعلم قراءة الفيلم، ولا ريب أن الصديق السيكولوجي للوسائل الفيلمية يفسر السهولة التي يفهمها بها الأطفال، فإن طفلًا في عامه الثامن يفهم جيدًا معنى المزج، أما الازدراء الذي يكنه بعض البالغين للسينما فلعل مصدره أنهم لم يتعلموا اللغة الفيلمية في سن مبكرة، ويبدو إذن أنه ليس في وسع الإنسان أن يصير متفهمًا سينمائيًا بعد سن الثلاثين، إذا أن النفس لا تكون عند ذاك من المرونة بحيث يسعها أن تألف أسلوب هذه اللغة المتدفق.

(2) هناك مجال واسع لدراسة كاملة عن الأسطورة الهوليودية مثلًا، وانظر، على نطاق أوسع، كتاب "بيير دوفيلار": "السينما أسطورة القرن العشرين".

منها شخصية نوعية (البنات، السيدة، الأب) - وبين «الطرازات» السيكولوجية والاجتماعية للسينما، التي هي أكثر الأحيان مرفوعة إلى مستوى الأسطورة (انظر طرازات «بوريليا» حيث صورت نساء أحد الأقاليم على أنهن ربوات الأسر المحترمات، ونساء إقليم آخر على أنهن العذارى الطاهرات، وأهل إقليم آخر على أنهم الفتيّة الأوائل الفاتنون، على حين كان أهل إقليمين آخرين يمثلون العناصر الخطرة على المجتمع.

وثانيًا: على المستوى السيكولوجي:

تقترب السينما من الرواية الحديثة، وقد لاحظت كلود إدموند مايني فيما يتعلق بحالة الجمهور - وكانت ملاحظتها صائبة - أن "الرواية والسينما يبحثان منهجيًا كل ما يسعه أن يعضد الانصهار العاطفي بين الشخصية والجمهور"<sup>(1)</sup>. إن قارئ الرواية يكون سلوكه كما لو كان «مخلوقًا غائضًا في الرؤية التي تجيئه من قراءته، ومنومًا بهذه الرؤية، ومردودًا بها إلى وحدته الأساسي. الأمر كذلك تمامًا بالنسبة إلى السينما..."<sup>(2)</sup> أما عن الوسيلة التعبيرية فإن الكتابة تركز كلامها على أن «السينما هي، إلى حد ضئيل جدًا، عرض مشهدي (أو ليست عرضًا على الإطلاق). إنها - كالرواية - حكاية»<sup>(3)</sup>، والتتابع

---

(1) عصر الرواية الأمريكية - صفحة 16.

(2) المرجع السابق - صفحة 26 - 27.

(3) المرجع السابق - صفحة 29.



والمساهمة شبه المحسوسة في أحلام مجسدة، وذاتية السرد التي يسع المتفرج بسهولة أن يتقمصها، والتحرر من عبودية الزمن، كل هذه العوامل تساهم في أن جعل الفيلم، كالرواية، شكلاً فنيًا يتكيف بعمق في مجرى الوعي.

وأخيرًا، من وجهة النظر الجمالية:

أميل إلى المقارنة بين السينما والشعر الحديث، نفس الرغبة في جعل الكائنات تتكلم مباشرة، ونفس فيض الواقع الذي أعيد تركيبه، وركز، وغير شكله، ونفس التحام الصورة والفكرة.

وأريد بعد أن وضعت هذه الأسس أن أحاول تحديد نوعية فن الفيلم، أي مجموع وسائل التعبير الخاصة بهذا الفن خصوصًا مطلقًا. وفيما يلي القائمة التي أعتقد أنني أستطيع التوقف عندها:

- 1 - استخدام صورة أمينة للواقع بكل دقة وفي نفس الوقت موهوبة بقوة الوسيط في استحضار ما فوق الواقع الذي لا يبلغه غيرها.
- 2 - نقل الحركة الواقعية للحياة الدائبة، و، برهانيًا، إعادة خلق الزمن، سواء أكان دقيقًا وموضوعيًا أم خياليًا وباطنيًا.
- 3 - إعادة خلق العالم بواسطة تكوين الصورة، الذي يكشف ويبرز إدراكنا للواقع، وبواسطة التوليف، كعملية تكميلية للتقطيع، خاصيتها الجوهرية هي الإيقاع السينمائي.

4 - استخدام حركات آلة التصوير التي تهدف إلى خلق علاقات مسافية محسوسة، أو التعبير عن التوتر العقلي لشخصية.

5 - الاستعانة بعمق الصورة، الذي يضع المتفرج حقًا في داخل الحدث ويكشف وحدة الدراما وجو العالم.

6 - هبة المنظر الكبير الذي يدخلنا في سحر الوجه الإنساني وباطن الأشياء الحميم.

وأخيرًا، استخدم الموسيقى المصاحبة من خارج الكادر كبناء زمني أو تآلف درامي، ومؤثراتها المختلفة.

ونلاحظ عند التأمل أننا إذا كنا نستطيع (في ترتيب منطقي هنا، وإن كان من الواضح مثلًا أن للموسيقا أهمية رئيسية) أن نحصي عددًا معينًا من الوسائل الخاصة بالسينما، فإن هذا لا يكفي لتحديد النوعية الفيلمية فلنقل إنه لا يكفي أن نجمع العناصر طبقًا "للوصفة" بل إن الأمر يتطلب فوق هذا وجود خالق له نصيبه من العبقرية للحصول على "طبق" شهى ناجح.

ذلك أننا إذا اكتفينا بهذه القائمة فسنجد أنفسنا مضطرين إلى الموافقة على أفلام شابلق قليلة الحظ من "النوعية" إلى حد كبير. وهذا الاضطرار إلى استثناء عمل خالق في تاريخ السينما يقودنا إلى التفكير في حدود تعريف يطبعه نفس العبث والعقم الذي يظهر به - في مجال آخر - تعريف موريس دينيس القائل بأن الرسم ليس سوى "بقع ألوان مجمعة بنظام معين".

ما هو إذن السر الكامن الذي لا سبيل إلى تحديده ولمسه، والذي لم تفعل قائمتنا غير أن حصرت دوز أن تجلوه على نحو قاطع؟ ما هو ذلك السر الذي يتعث ذلك الاستمتاع العميق وتلك الهزة التي تشملنا وتلك المشاركة النفاذة من المتفرج في عالم له رحابته المحسوسة الاستثنائية؟

أعتقد أن عددًا من المفاهيم - سبق لي أن أوضحها في مجموعة النصوص التي أوردتها منذ صفحات - هي التي ستسمح، بأكبر قدر مستطاع من الدقة، بتحديد ما يمكن أن تكونه أعمق نوعية سينمائية:

1 - سحر.

2 - حدة.

3 - باطن.

1 - سحر:

يدل هذا المفهوم أولاً على الظروف السيكلولوجية الفسيولوجية للعرض المشهدي، الجو الخاص الفريد لصالة السينما، بما له من تأثير عظيم على قابلية المتفرج للاستيعاب وحساسيته بشكل عام، وكذلك طبيعة العالم الديجيتيكي الذي له كل خصائص الواقع، لكنها مضاعفة في قوتها المؤثرة، وفي هذا العالم المختار المصفى يغدو كل شيء ذا دلالة إلى الحد الأقصى، وتكتسي أقل الوقائع شأنًا بهيئة الرمز، ويكون لها دوي عظيم. وقد رأينا من جهة أخرى أهمية الإيقاع كوسيلة تعبيرية

فيلمية، إن الإيقاع يبني إدراكنا للعالم الديجيتيكي بحكم وظيفة مضمونه  
الحدثي، وعلى الأخص بالمؤثر السيكلوجي المسيطر الذي شاء المخرج  
أن يجعله محسوسًا، وأخيرًا يقوم الدور البالغ الأهمية للموسيقا كعنصر  
تألف غنائي أو كترجمة موعزة بإكمال هذا الاحتواء الكامل الذي لا يقاوم  
المتفرج في عالم صناعي لكن له وجودًا جماليًا لا يضارع<sup>(1)</sup>.

2 - حدة:

إن الفيلم يكشف الواقع ويبرز قيمته:

(أ) بتكوين الصورة: الذي يقارب بين أكثر الموضوعات تنوعًا في  
وحدات مسافية قوية.

(ب) بإيقاع التوليف: الذي يفرض على العالم الديجيتيكي طرازًا  
معينًا من الحياة الجمالية.

(ج) بزاوية التصوير: التي تبتعث وجهات نظر جريئة أو مقلقة.

(د) بالمنظر الكبير: الذي يواجهنا بالكثافة الحية للمخلوقات والأشياء.

(هـ) بعمق الصورة: الذي يحتويه في الحدث ويدمجنا في العالم.

---

(1) طبقًا لملاحظة كلود إدموند مايني تسترد كلمة "جمالي" عندما يكون الكلام عن السيمما  
بمعناها المصمم في الاشتقاق اللغوي، لأن أصل الكلمة الفرنسية هو الشعور. ولا يوجد فن آخر  
يأشر هذا السلطان الشعوري على من يشاهده، ومع ذلك فلنأدر إلى تكرار قولنا إن السينما  
هي أكثر الفنون "فكرية" أعني أنها أكثرها صلاحية للتعبير المحكم القوي عن الفكر.

إن المخلوقات، بفضل قوة نفاذ الكاميرا، تعيش معنا، تعيش فينا. إنها تفرض وجودها على حاضرننا، وتحت عين الكاميرا الفاحصة يفتح ركودها الغليظ في صيرورة فعالة. وإلحاح المنظر الكبير المتسائل يسقط الأقنعة ويكشف الثروات المجهولة في باطن النفس البشرية. والسرد الذاتي يفتح لنا مداخل أعماق الضمير. وطواعية الزمن الفيلمي لا تجد عناء في الخضوع لتعرجات هواجس الأفلام المنطلقة، بفضل إمكانيات لغة يسهل عليها أن تكون وسيلة تدفق كاشف أكثر مما هي وسيلة بناء. هذه في رأيي هي عناصر الاستمتاع الجمالي الفريد الذي يتطلبه "عشاق" السينما الحقيقيون منها، بوصفها الفن الوحيد القادر على تقديمها لهم بكل هذا الامتلاء المفعم أن يلتقوا بعمل فني من هذا الصنف النادر<sup>(1)</sup>.

ومن الواضح، من جهة أخرى، أن هذا الاستمتاع الجمالي الاستثنائي لا يمكن أن يتبعث إذا كان المضمون الإنساني لفيلم يعوق تفتح، بحماقته. أفلا يكون من المستحيل، لهذا ولكي نفلت من جهة

---

(1) إن كلود موريالك رسول البوعية يؤكد أنه لا يجيد هذا الاستمتاع الجمالي الفريد إلا في لحظات نادرة قليلة ممتازة، وإننا لتساورنا الرغبة، أمام هذا التحقق الاستثنائي لحالة بمش هذه الندرة الخاطفة في أن نعرف السيمما بهذا التعريف المرير "السيمما هي كل ما يحدث على شاشة".

أخرى من "الأصولية" التي كشفتها عند الكلام عن موريس دنييس منذ قليل، أن لا ندخل اعتبار المضمون الأيديولوجي لأي فيلم في كل حكم على القيمة العامة لذلك الفيلم، إن الفيلم الجيد هو أولاً سيناريو جيد، وما أقصده بالسيناريو الجيد ليس الحدث الجيد البناء فحسب، فذلك هو الشيء الطبيعي الذي لا حاجة إلى بيانه، بل الحدث الذي يمجّد - وإنني لأكرر هذا - القيم الإنسانية الحقيقية<sup>(1)</sup>.

فإذا أهملنا هذه الوحدة العميقة للعمل الجميل، فإننا نخاطر بالسقوط في الأصولية والجمود، إن قدرة الوسائل الفنية على أن تتفوق على نفسها وسهولة استخدامها لازمة لقراءة اللغة الفيلمية قراءة كاملة، وفي الوقت نفسه لبلوغها مرحلة الكلاسيكية.

إن الفن السابع، بوصفه أكثر الفنون صلاحية "لإتاحة الرؤية" هو القادر أكثر من أي فن غيره على أن يكون وسيلة المعرفة الساحرة التي توجهه نحوها طبيعته كفن جماهيري: معرفة العالم، والمشاركة الإنسانية.

---

(1) ولا يدفعني أحد إلى أن أقول إن العواطف الطيبة تنتج، آلياً، أفلاماً طيبة. إنما أفكر ببساطة في أنه إذا تساوت الموهبة فإن السيناريو الأفضل هو القادر على خلق فيم أفضل: فالمخرج يحمله موضوعه، والوعي لمقدرة الإنسان على الخلق الفكري، وغنى المضمون، يساعدان على كمال الشكر. أما عن العواطف الطيبة التي كشفها جيد فإن فرط استعمالها من جانب أيديولوجيات مشثومة قد أدى إلى بخس قدرها.



### صورة رقم 1 "الخط العام"

تكوين الصورة (الكادر) يضاعف وجود العالم.  
الأشياء تقفز إلى وجوهنا، ونحن منجذبون  
بشئ لا يقاوم إلى العالم الذي خلقه المخرج



### صورة رقم 2 "حلقة الملائكة"

الكادر يعبر بقوة عن وجهة نظر ذاتية،  
ويرمز إلى عجز الملائكة الساقط على الأرض  
وسيطرة خصمه عليه





### صورة رقم 3 "الخط العام"

تعلقت الكاميرا بشغف، من جريفث إلى  
أيزنشتين، ومن دراير إلى بريسيون، باقتناص  
سحر الوجه الإنساني، ولعل أحدًا لم يوفق  
توفيق الروس في اكتشاف الإنسان من خلال  
قناع وجهه العاري، على حد تعبير بيرانييلو.  
والسينما السوفيتية هي سينما إنسانية  
عظيمة



### صورة رقم 4 "المرحوم ماتياس باسكال"

الكادر المائل يعبر عن الاضطراب النفسي  
وعدم التوازن المعنوي لشخصية ما. وهنا  
نرى "المرحوم" ماتياس باسكال وهو يفاجئ  
بحادثة تحيره وتقلقه



### صورة رقم 5 "مجهول قطار الشمال السريع"

البطل هنا واقع في قبضة القلق بسبب  
فكرة مقتل المرأة التي كانت تعترض غرامه  
وأنه معرض للاتهام في هذه الجريمة التي  
لم يرتكبها وإن كان يشعر أنه شريك فيها  
بحكم الاستفادة



### صورة رقم 6 "استراحة"

الطبع المزدوج يشكل اندمامًا بين صورتين  
(أو أكثر) ويمكنه التعبير أولاً عن حالة  
طبيعية عامة، مثل دوار الناس المندفعين في  
سباق جنوني على الجبال الروسية



### صورة رقم 7 "حلقة الملاكمة"

تخيلات الملاكم جروجي التي يمتزج فيها  
ما يراه (كشافات السقف) وما يأمله (ضربة  
الجونج التي ستخلصه)



### صورة رقم 8 "العربة الشبح"

الطبع المزدوج يسمح كذلك باستحضار  
المحتوى العقلي أو الحالة الروحية، فهنا  
تظهر هلوسة امرأة محتضرة ترى رسول  
الموت



### صورة رقم 9 "قلب مخلص"

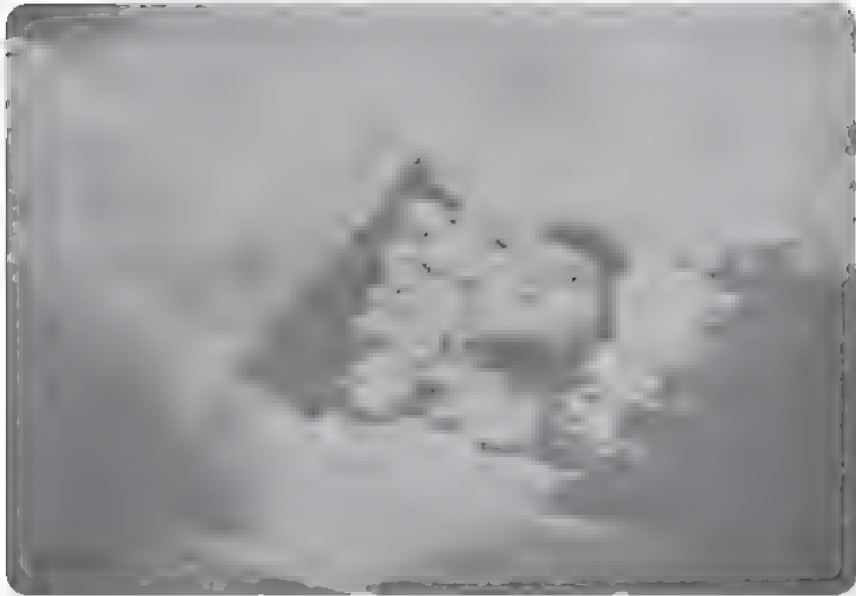
طبع صورة البحر على صورة وجهي العاشقين  
يرمز إلى عمق غرامهما



### صورة رقم 10 "المرحوم ماتياس باسكال"

مثال آخر لإظهار الحالة الروحية بوساطة  
الطبع المزدوج، فهنا تركيب مائدة قمار  
وروليت وباقة من نساء جميلات، يعبر عن  
دوار البطل وهو يكسب مبلغًا جنونيًا





### صورة رقم 11 "مصاص الدماء"

مثال آخر، توليف بالغ الجرأة يظهر فيه  
الممثل في حالة هلوسة شنيعة وهو يرى  
نفسه ممددًا في نعش



### صورة رقم 12 "كاليجاري"

عرف الفن التعبيري الألماني كيف يخلع  
حياة شجية ودورًا رمزيًا على عالم الظلال  
الغامض



### صورة رقم 13 "متروبوليس"

النزعة التعبيرية المعمارية في فيلم  
"متروبوليس" هي أهم مظاهر الفيلم. لكن،  
على هامش هذه المحاولات التشكيلية،  
ألا تثير هذه الصورة المربعة مقدّمًا طيف  
معسكرات الإبادة التي لن يتوانى هتلر في  
فتحها في ألمانيا؟



### صورة رقم 14 "كاليجاري"

الديكور التعبيري الخاص هو تجسيم لذاتية الشخصيات. وديكور فيلم "كاليجار" هو أشهر هذه الديكورات. لاحظ هنا السقف الخانق، والجدران المكسوة بالورق ذي الرسوم الغريبة غير المنتظمة، والظلال المرسومة، والتعبير الدرامي للأبيض والأسود، فنحن هنا في عالم الجنون



### صورة رقم 15 "الشrehون"

كان الأمريكيون، مع السويديين ثم الروس  
بعد قليل، أول من يصورون الأفلام في  
الأماكن الخارجية الحقيقية، مع إعطاء المنظر  
الطبيعي حجمًا سيكولوجيًا. والمنظر المعبر  
عن الحالة النفسية بالغ التأثير



### صورة رقم 16 "معجزة في ميلانو"

الديكور "الواقعي" المناظر الطبيعية في  
المدينة في الأفلام الإيطالية تنبض دائماً  
بدفء التعاطف الإنساني



### صورة رقم 17 "شبكة الصيد"

هذا الديكور للبلاج والبحر - وفقاً للتقاليد  
"التأثيرية" - فضلاً عن ما فيه من رمزية  
سيكولوجية، كان، بجماله التشكيلي ذي  
الخطوط الأفقية أصلح ما يكون لإظهار جو  
السهرة الخاملة



### صورة رقم 18 "الملعون"

تكوين الصورة "المفبرك" إلى حد ما،  
والجريء، يمكنه أن يكتسي بقيمة رمزية، فهنا  
نرى الجنون القاتل في شخص "الملعون"  
المولع بالتعذيب





### صورة رقم 19 "المواطن كين"

مثال آخر للقيمة الرمزية، عجز سوزان عن  
الوقوف في وجه زوجها المستبد



### صورة رقم 20 "الأمل"

أليس عرج الرجل الصغير المسرع في ذيل  
جماعة المقاومة الشعبية من الجمهوريين  
في فيلم "الأمل" رمزًا على عجز هؤلاء  
المحاربين غير المؤهلين للقتال والموعودين  
بموت فيه بطولة وفظاعة؟



### صورة رقم 21 "الأمل"

التوليفس هو أساس اللغة الفيلمية. وفيما عدا المشهور لإغلاق السد في فيلم "بحيرة زيودرسي" نتذكر تحطم عربة الجمهوريين باصطدامها بمدفع جنود فرانكو في فيلم "الأمل". والتوليف بالتناوب يسمح بالإحياء بصدمة صعبة التحقيق بالفعل، لكن أهم مزاياه هو قدرة التوليف السريع بين لقطات شديدة القصر على جعل عنف الصدام محسوسًا بقوة ملحوظة ذات نوعية سينمائية



## صورة رقم 22 "عطلة آخر الأسبوع المفقودة"

في الوسع إظهار المضمون العقلي في حالة  
الهلوسة بواقعية "موضوعية" فالخفاش هنا  
ليس إلا نتاج هلوسة السكير



### صورة رقم 23 "المكيلون"

ثلاثة فناجين قهوة، تظهر ضخمة للبطله  
التي ظهرت عليها أعراض التسمم من السم  
الذي تعطيه لها، بجرعات صغيرة، يد عملاقة  
وغامضة



### صورة رقم 24 "المواطن كين"

في هذا المشهد المشهور من فيلم "المواطن كين" استبدل ويلز بالتقطيع التقليدي إخراجًا في العمق يبدو فيه كأن الكاميرا متحفزة لاستيعاب الأحداث دون أن تفصلها أو تبرز قيمتها بعضها بالنسبة إلى البعض الآخر



### صورة رقم 25 "دقت الساعة الحادية عشرة"

وحتى في مناظر لا نلتمس فيها الناحية  
الدرامية بنفس القوة، يتمتع عمق الصورة  
بميزة بعث الكثافة الحية للعالم، وذلك  
بإضافة الحيوية السيكلوجية للمنظر الكبير  
إلى الثروة الوصفية للمنظر العام



### صورة رقم 26 "الملعونون"

برعت السينما في تحديد واستخدام  
المسافات الدرامية الممتازة، مثل غواصة  
فيلم "الملعونون" حيث كان النازي  
والمعاونون معهم يلتهم بعضهم بعضاً في  
محبس تراجيدي





### صورة رقم 27 "مأساة المسيح"

لم يفعل لوشيانو إيمير غير أنه حرك آلة  
التصوير أمام اللوحات الحائطية البارزة للرسام  
جيوتو لبعث التتابع الدرامي الذي كان الرسام  
نفسه قد اضطر إلى رسمه في مساحة  
واسعة



### صورة رقم 28 "مدموازيل جولي"

إضافة تعليق من خارج الكادر، في الزمن  
الحاضر، إلى العرض الموضوعي لمستقبل  
وهمي، يخلق مدة زمنية مركبة ذات تأثير  
درامي غريب



### صورة رقم 29 "وفاة بائع متجول"

يتضمن فيلم "وفاة بائع متجول" تحليلات جريئة للماضي والحاضر في نفس اللقطة الدرامية والفنية. وهكذا نرى البطل وهو يناقش أخاه بن الذي مات منذ زمن طويل، والذي يعتبر ظهوره في هذه اللحظة تجسيمًا لذكريات البطل المهلوسة

صورة رقم 30 " وفاة بائع متجول "

أولاً: في نفس الفيلم نجد منظرًا جديرًا بالاهتمام  
يتداخل فيه الماضي والحاضر بطريقة حميمة  
إلى أقصى حد

ثانيًا: يستدير ويولي ويتجه نحو ليندا، فقد  
تبدلت الغرفة التي كنا نراها في المؤخرة إلى  
غرفة أحد الفنادق... ونرى امرأة ترتدي ملابسها  
وهي تضحك.

ثالثًا: يتقدم ويولي نحو المرأة الأخرى وهو في  
نفس الوقت يكلم زوجته:  
«هناك أشياء كثيرة أريد أن أعملها من أجلك».  
والمرأة الأخرى هي التي ترد على ملاحظته:  
«من أجلي يا عزيزي؟».

رابعًا: لقد دخل ويولي إلى غرفة الفندق فتقول  
له المرأة "إني سعيدة لأنني تعرفت بك" وتقبله.  
ثم تخرج من الغرفة. وهنا يدخل ويولي إلى  
المطبخ ويستأنف مع ليندا المحادثة المقطوعة  
عند النقطة التي تركها.





## الفهرس

٥	.....	مقدمة
		الفصل الأول
١٨	.....	الخصائص العامة للصورة
		الفصل الثاني
٣٧	.....	الدور الخلاق لآلة التصوير
		الفصل الثالث
٧٢	.....	الإضاءة
		الفصل الرابع
٧٨	.....	الملابس والديكورات

## الفصل الخامس

الإيجاز ..... ٨٩

## الفصل السادس

الانتقالات ..... ١٠٦

## الفصل السابع

الاستعارة والرمز ..... ١١٩

## الفصل الثامن

الظواهر الصوتية ..... ١٤٠

## الفصل التاسع

التوليف ..... ١٧٨

## الفصل العاشر

عمق المجال ..... ٢٢٤

## الفصل الحادي عشر

الحوار ..... ٢٣٨

## الفصل الثاني عشر

الطرق الفرعية للسرد الفيلمي ..... ٢٥٠

## الفصل الثالث عشر

الزمن ..... ٢٧١

## الفصل الرابع عشر

المكان ..... ٣٠٢

خاتمة ..... ٣٢٧



# اللغة السينمائية

في هذا الكتاب عدداً من الخصائص العميقة للسينما قد تنجلي بوضوح، وعلى وجه خاص أن السينما أكثر من أي وسيلة أخرى للتعبير، هي لغة مرنة وغنية. وهي فن إن كان لا يزال هناك حاجة إلى قول ذلك. أما وقد انتهينا من الاعتبارات العامة، فإن اهتمامي سيكون الآن فنياً إلى أقصى حد، إذ أنني أنوي القيام بإحصاء منهجي ودراسة تفصيلية لطرق التعبير المستخدمة في الفيلم. وهدفني من هذا بالطبع جمالي، لأن وجهة نظري هي دائماً وجهة نظر "المتفرج - الناقد". ومن الملائم أن أحدد أنني سأجنب كل موازنة قياسية مع اللغة المنطوقة، وأني لن أجا إلى مصطلحات التركيب اللغوي والأسلوب اللغوي إلا للتبسيط أو عندما تفرض المقابلة نفسها بوضوح شديد حتى لا يمكن إغفالها ومن المستحيل في الحقيقة أن ندرس اللغة الفيلمية طبقاً لأنواع اللغة المنطوقة. وكل مطابقة من المنظر للكلمة أو العبارة عميقة تماماً، وتحليل الخصائص العامة للصورة يعطينا الدليل على ذلك فوراً... وأعتقد أنه يجب أن نضع الأصالة المطلقة للغة الفيلمية كمبدأ وأن نفتح أمام الشاشة عيناً ناقدة بقدر ما هي متحمسة، كعين آلة التصوير على العالم.

